ERNST HOWALD

DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE

DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE

VON

ERNST HOWALD

MÜNCHEN UND BERLIN 1930
VERLAG VON R. OLDENBOURG

VORWORT.

Dieses Buch beschäftigt sich in der Hauptsache mit dem Problem, worauf die Wirkung einer griechischen Tragödie beruhe. Diese von den Philologen zugunsten von Nebensachen vernachlässigte Frage hält der Verfasser für die zentralste der Tragödienforschung. Er ist zufrieden, wenn der Leser ihm die Wichtigkeit und Richtigkeit seiner Fragestellung zugibt, mag er seine Lösungsversuche auch ablehnen.

So darf der Verfasser auch darum bitten, das Buch als ein Ganzes zu nehmen. Die Behandlung der einzelnen Dramen ist nur eine Anweisung zur Einzelanwendung der prinzipiellen Überlegungen; losgelöst ist sie unlesbar und unverständlich.

Eine Auseinandersetzung mit anderen Anschauungen kann begreiflicherweise nur ausnahmsweise und nur in Einzelfragen erfolgen.

Zürich, im April 1930.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

1. Kapitel: Wesensbestimmung der Tragödie 1
2. Kapitel: Die Entstehung der Tragödie aus der Chorlyrik . . 23
3. Kapitel: Die Frühzeit der Tragödie 40
4. Kapitel: Aischylos 47
I. Die Hiketiden 47
II. Die Perser 60
III. Die Sieben gegen Theben 67
IV. Prometheus 75
V. Die Orestie 83
VI. Die verlorenen Dramen 91
5. Kapitel: Sophokles 93
I. Aias 93
II. Antigone 101
III. Oidipus König 108
IV. Elektra 111
V. Die Trachinierinnen 117
VI. Philoktet 121
VII. Oidipus auf Kolonos 126
VIII. Die verlorenen Dramen 131
6. Kapitel: Euripides 133
I. Alkestis 133
II. Medea 137
III. Hippolytos 141
IV. Hekabe 145
V. Die Herakliden 148
VI. Die Hiketiden 149
VII. Andromache 151
VIII. Herakles 152
IX. Die Troerinnen 154
X. Ion 157
XI. Iphigenie in Taurien 160

Seite

XII. Helena 162
XIII. Elektra 164
XIV. Orestes 167
XV. Phoinissen 171
XVI. Iphigenie in Aulis 174
XVII. Die Bakchen 176
XVIII. Die verlorenen Dramen 178

7. Kapitel: Die übrigen Tragiker 180

Anhang: Der Kyklops des Euripides 182

1. KAPITEL.

WESENSBESTIMMUNG DER TRAGÖDIE.

Une tragédie est une expérience sur le cœur humain.
Voltaire.

Das Verständnis für das Wesen und das für die Geschichte der griechischen Tragödie bedingten sich gegenseitig. Es muß deshalb erlaubt sein, ein paar historische Data, über deren Richtigkeit kaum ein Zweifel herrschen kann, diesem Kapitel als Voraussetzung zu geben. Vor allem wichtig ist die Feststellung, daß aus dem Zustand der späteren Tragödie deutlich wird, sie sei in irgendeiner Weise aus der Chorlyrik herausgewachsen. Diese ganz allgemein gehaltene Erkenntnis scheint mir jedem Bedenken entrückt zu sein. Die „Urtragödie" war ein von einem Chor gesungener Mythus. Die Chorpartien der erhaltenen Dramen sind Rudimente dieser Urform; zwischen den Chor hinein drängte sich sieghaft der Dialog, die direkt dargestellte „Handlung", und sprengte die traditionelle Form durch Einschiebsel, die von dem Bisherigen wesensverschieden waren, so daß ein hybrides Geschöpf entstand, das auch in späteren Zeiten Zeugnis für echt archaisches Stilgefühl ablegte.

Die Tragödie ist also eine sehr bedingte, sehr gewaltsame Schöpfung, alles andere eher als eine reine und aprioriische Kunstform. Nie gelang es ihr, sich von den ihr anhaftenden Ungereimtheiten zu befreien. Ihr Streben ging dahin; aber sie erreichte ihr Ziel nicht. Das, was für die europäische Wirkung das Entscheidende war, die direkte Darstellungsform, das Dramatische, die Handlung — dies ist in der Tragödie historisch sekundär. Später erst werden wir verstehen können, warum gerade in Athen diese epochale Erweiterung der Chorlyrik erfolgen konnte — soweit überhaupt geschichtliche Vorgänge begründet werden können. Für den Augenblick müssen wir nur soviel als sicher annehmen, daß schon in der noch nicht dramatischen Urform der

Tragödie notwendigerweise etwas vorhanden war, was irgendwie innerlich und dynamisch als Keimzelle dramatischer Spannung angesehen werden kann. Die Vorstufe der Tragödie muß in der Richtung der Darstellung direkten Geschehens gedrängt haben. Diese Vorstufe ist nun aber die Chorlyrik. Ist diese, soweit wir von ihr wissen können, so beschaffen, daß sie in sich die Keime der Tragödie zu tragen scheint?

Mit dieser ihrer Vorstufe wird die Tragödie in jene wichtige literarische Bewegung hineingezogen, die die alt gewordene Epik ablöste. Eine neue Kunstübung breitete sich, von Sparta ausgehend, über ganz Griechenland aus. In gewaltigem Siegeslauf drang die Chorlyrik in alle Festlichkeiten ein, die Sakralfeste, die Siegesfeiern zu Ehren der Kämpfer an den großen Agonen, in die Hausfeierlichkeiten, die der Vermählung und der Trauer gewidmet waren. Sie verdrängte die traditionellen Formeln, die alten Rufe und heiligen Worte; z. T. nahm sie sie in sich auf. Unter dem Zwange der individuellen Verhältnisse entstanden neue Spezialformen des Chorliedes, die eigene Namen tragen, wie Hymnen, Paiane, Dithyramben, Epinikien, Epithalamien u. ä. m. Die Unterschiede sind aber geringfügig; die Hauptsache ist bei allen diesen Erscheinungsformen des Chorliedes die gleiche. Nämlich ihr eigentlicher Kern ist der Mythus. Das Chorlied ist, darin gleich dem Epos, nichts anderes als die Darstellung eines Mythus. Der Übergang in die Chorlyrik bedeutet den Übergang des Mythus in eine andere, nicht „erschöpfte" Literaturform. Das Chorlied will erzählen und somit unterhalten wie vorher das epische Gedicht. Da es aber bei Anlässen vorgetragen wird, die in ihm erwähnt sein wollen, da Gottesanrufung, Siegername, Siegesschilderung und ähnliche Dinge nicht übergangen werden dürfen, erwächst für seinen Dichter die Schwierigkeit, diese äußeren Dinge mit dem Mythus in Einklang zu bringen. Von selber ergibt es sich als das Natürlichste, daß der Mythus Paradigma wird, d. h. daß die Erzählung als Beispiel für die Macht des Gottes oder allgemein der Götter, für die Erfolge des tüchtigen oder frommen Menschen verwendet wird. So ist der Chorlyrik und dann dem Chor der Tragödie von vornherein ein Hang zum Sententiösen, zum Moralisierenden eigen. Der

Mythus als Paradigma ist am deutlichsten bei Pindar, der durch ein starkes ethisches Wirkungsbedürfnis ganz besonders in diese Richtung gedrängt wird[1]).

An und für sich ist aber, wie gesagt, das Chorlied nur eine Darstellungsform des Mythus. Dabei bedeutet Mythus nicht eine besondere prähistorische oder besser ahistorische, nicht ästhetisch, sondern ethisch zu wertende Ausdrucksform einer überindividuellen Einheit, des „Volkes", wie es heute von einer bestimmten Richtung postuliert wird[2]), sondern einen bestimmt begrenzten Dichtungsstoff und eine damit verbundene konstante Verhaltungsweise des Dichters zu seinen Objekten. Der Mythendichter schildert ausschließlich eine heldische Vergangenheit. Entsprechend der zeitlichen Distanz fallen die kleineren Dinge des Daseins unter die Sehgrenze: Kampf und Leidenschaften der Großen dieser Welt bilden ihren Inhalt. Aber entgegen einem nicht auszurottenden Vorurteil muß betont werden: nur die Art der Geschehnisse ist mehr oder weniger beschränkt, an und für sich schaffen die Dichter mit voller Souveränität und Ungehindertheit neue Dichtungen, einander imitierend, Menschen und Taten mischend, erfindend, erweiternd. Der Übergang vom Epos zur Chorlyrik ist nur eine der Phasen, freilich eine der wichtigsten, dieses reichproduzierenden Lebens[3]). Nach und nach wollten alle bisher episch behandelten Stoffe in die neue Form transponiert werden. Da zeigte sich, daß dies doch nicht so ohne weiteres gehen wollte; daß die neue Kunst sui generis sei. Der Unterschied ist etwa folgender:

Im Epos bedeutet die kompositionelle Einheit nichts oder wenig. Das Epos fängt an, wo es will und kann aufhören wo es will — dies alles cum grano salis verstanden.

---

[1]) Vgl. W. Schadewaldt, Der Aufbau des pindarischen Epinikion. Halle 1929.

[2]) Vgl. Alfred Baeumler in der Einleitung von „Der Mythus von Orient und Okzident. Aus den Werken von J. J. Bachofen" (Beck 1926); dagegen Howald, Das Phänomen J. J. Bachofen (Philos. Anzeiger 1927) und derselbe in der Einleitung zu „Der Kampf um Creuzers Symbolik" J. C. B. Mohr 1926).

[3]) Vgl. Howald, Mythos und Tragödie (J. C. B. Mohr 1927), S. 18ff.

Seine äußere Einheit liegt in den äußeren Geschehnissen. Ein Kampf, ein Krieg wird im allgemeinen zu Ende erzählt, eine Stadt fertig erobert, ein Heldenleben bis zum Tode begleitet. Daß dies für die jetzige Ilias gar nicht, für die Odyssee nur partiell zutrifft, zeigt, daß die Komposition und dann auch die Erhaltung gerade dieser beiden Epen aus dem großen Epenschatz schon von einem spätern Kompositionsgefühl geleitet ist. Aber auch diese beiden Epen konnten in einer grenzenlosen Weise fremde und neue Bestandteile aufschlucken ohne Beeinträchtigung ihres ästhetischen Gehaltes. Ihr künstlerisches Kriterium, ihre verborgene Harmonie muß also anderswo liegen als in der Reihenfolge und der Anordnung der geschilderten Ereignisse. Es muß im Vers oder sonst in einer kleinern Einheit wie der einzelnen Szene begründet sein. Mit dieser nicht weiter zu verfolgenden Feststellung wäre zugleich auch das ganze für die Neuzeit so unbegreifliche Schicksal der epischen Kunstform erklärt; nur so läßt sich das, was wir von den Weiterungen und Wandlungen der Epen aus ihnen zwangsläufig erschließen, mit der unbegrenzten Anerkennung derselben vereinigen.

Ganz anders das Chorlied. Von vornherein weicht es durch die Strophe, diese große Einheit, vom versgegliederten Epos ab. Es ist, schon aus äußern Gründen, kürzer; es hat infolge der Kompliziertheit des mitteilenden Instrumentes, eben des mühsam zu unterrichtenden und auszubildenden Chores, keine Möglichkeit zu einer Fortsetzung des einmal Abgebrochenen. Noch Folgenschwereres kommt dazu. Die Art des Vortrages durch eine Mehrzahl von Sängern erschwert das Verständnis der Einzelheit. Finessen des Details laufen Gefahr, unverstanden und unbeachtet zu bleiben. Darum drängt sich eine großzügige, freskomäßige Technik von selber auf. Ob so alle Eigentümlichkeiten der Chorlyrik aus ihren eigenen Bedingungen erklärt werden können, ist fraglich; aber zum größten Teil mögen sie daraus hergeleitet werden. Vor allem die Sprunghaftigkeit der Erzählungstechnik: ohne Überleitung stehen wir plötzlich in einer neuen Szene. Es fehlt dem Dichter an Zeit und Geduld, uns jeweils in eine neue Situation und einen neuen Schauplatz einzuführen. Blitz-

lichtartig erscheint die einzelne Szene vor uns, stark herausgehoben und unterstrichen. Der Dichter tritt nicht zurück wie der Epiker, sondern er spricht seine Ansicht über das von ihm Erzählte gerne und deutlich aus; er betont dessen Bedeutung und Gehalt durch Raisonnements ethischer Natur. Wenn sich bei Pindar die Erzählung als Paradigma zum Ethos des Rahmengedankens gebärdet, so ist bei anderen, vor allem in der Tragödie, das Umgekehrte der normale Fall: das Ethische ist Beigabe zum Mythus, es stützt ihn, es gibt dem Hörer die Anleitung, wie er ihn aufzunehmen hat, und was der Dichter als wichtig angesehen wissen will.

Was nun aber die Auswahl der Szenen betrifft, so lehrt schon ein oberflächlicher Blick, daß dafür nicht oder wenigstens nicht nur die Rücksicht auf die Deutlichmachung der Gesamthandlung maßgebend ist. Schon bei Aischylos zeigt dies ein Drama wie der Prometheus ganz deutlich. Anderseits kommt man nicht in Gefahr, der einzelnen Szene die Bedeutung einer obersten Einheit, wie wir das fürs Epos postulierten, zuzuschreiben, da die Abhängigkeit von etwas Übergeordnetem sehr oft fühlbar ist. Nur scheint diese Unterordnung unter eine höhere Einheit keine rationale, also nicht eine vom Stoff aus beherrschte zu sein, sondern eine geheime, eine irrationale. Dies muß eigentlich von vornherein klar sein, denn selbstverständlicherweise kann die richtige und faßliche Wiedergabe des Stoffes kein künstlerisches Prinzip bilden. Sicher ist aber einstweilen nur das eine, daß ein anderes künstlerisches Gesetz herrscht als im Epos. Das wurde vor allem beim Übergang der Stoffe aus dem Epos in die Chorlyrik fühlbar. Die Stoffe des Epos brauchten eine starke Umarbeitung, um Stoffe der Lyrik zu werden; Nebenhandlungen des Epos gaben die Keime zu Haupthandlungen der Lyrik; nichts ließ sich einfach so wie es war in die andere literarische Form übernehmen.

Die Chorlyrik geht auf intensivere Wirkung, auf lebhaftere Spannung aus als das Epos. Schon darum scheint sie berufen, die direkte Darstellungsweise aus sich zu erzeugen. Die dramatische Form steigert mit Hilfe unmittelbarer Anschauung durch den ungeheuren psychischen Kontakt, den sie gewährt, die Wirkung, die schon in der Chorlyrik selber

liegt. Dies ist freilich eine Steigerung von solcher Durchschlagskraft, daß sie, einmal entdeckt, sogleich die rascheste Entwicklung durchmachen mußte. Aber sicherlich ist das Dramatische an und für sich nicht, wie man im allgemeinen als selbstverständlich annimmt, zugleich das künstlerische Grundprinzip der Tragödie; vielmehr müßte das gleiche Prinzip über Chorlyrik und Tragödie herrschen. Es zu suchen, muß jetzt unsere Aufgabe sein.

Mit andern Worten: es soll der altmodisch erscheinende Versuch unternommen werden, von technischen Gesichtspunkten aus an die Tragödie heranzukommen, die Geschichte der Tragödie aufzubauen auf einem Kapitel Poetik, also auf einer ganz verschollenen und diskreditierten Wissenschaft. Es liegt uns freilich ganz ferne, eine allgemeine Kunsttheorie aufzustellen: einziges Ziel ist das Verstehen der Tragödie, der einzelnen Tragödie. Um das zu erreichen, bleibt uns aber, wie mir scheint, ehrlicherweise kein anderer Weg, keine andere Fragestellung übrig als die nach dem Wesen der künstlerischen Wirkung, die die Tragödien hervorrufen oder hervorrufen wollen, vielleicht auch nur hervorgerufen haben. Dieses ihnen als Kunstwerken Wesentlichste, das zugleich ihr Gemeinsames und Verbindendes sein muß (während alle andern Gemeinsamkeiten nur solche der Tradition sein können), das wir das Tragische nennen dürfen — wobei wir uns um den modernen Gebrauch des Wortes nicht kümmern wollen, sondern ganz einwandfrei tragisch als Eigenschaftswort zu „Tragödie" nehmen —, müssen wir zuerst fixieren. Natürlich hat es sich dem Verfasser nicht a priori ergeben, sondern erst im Laufe jahrelanger ununterbrochener Beschäftigung mit den einzelnen Tragödien. Aber der Leser kann nicht durch dieselben Umwege und Irrwege geführt werden; auch das ist nicht möglich, diese Grundanschauung deduktiv aus der Analyse einer oder mehrerer Tragödien herzuleiten. Vielmehr soll diese ganze ästhetische Vorbetrachtung als eine Arbeitshypothese angesehen werden. Dient sie dazu, die Eigenarten und die reiche Vielfältigkeit der überlieferten Tragödien gleichzeitig zu umfassen und verständlich zu machen, so hat sie ihre Pflicht getan, ja sie bekommt dann, aber erst dann, sogar eine gewisse Realität

— eine Realität, die aber nicht eine absolute und philosophische ist, sondern die auf eine bestimmte, historisch einmalige Art literarischer Produktion beschränkt sein soll.

Im Grunde genommen müßte noch vor allem andern der Beweis angetreten werden dafür, daß hinter den griechischen Tragödien überhaupt ein künstlerisches Eigenprinzip stecke, so sehr sind solche Betrachtungen in Mißkredit gekommen; ja infolge starker Hinneigung zu Kollektiverscheinungen ist die künstlerische Tätigkeit als Individualangelegenheit lange scheel angesehen worden. Nachdem aber, zum mindesten außerhalb der Altertumswissenschaft, die Erkenntnis wieder Platz gegriffen hat, daß der Künstler nur um des Kunstwerks willen Forschungsobjekt der Kunstwissenschaft sein kann, d. h. daß er nur als Schöpfer seines Werkes wichtig ist, seither darf eine historische Betrachtungsweise wieder mit einer prinzipiellen Kunstüberlegung eröffnet werden. Freilich ist ein Rückfall in die Anschauungen unserer Klassiker auch nicht wünschenswert, die ihre humanistische Ästhetik aus philosophischer Systematik herleiteten. Einstweilen soll uns nicht einmal das interessieren, was Platon oder Aristoteles über das Wesen der Tragödie gedacht haben, obgleich sie über ein unendlich reicheres Material verfügten als wir — nur allzu gut wissen wir, daß sie ihre Ästhetik nicht auf dem Stoffe aufbauten, sondern sie postulatorisch aus ihrer Gesamtphilosophie herleiteten. Unsere Arbeitshypothese ist bescheidener. Axiom ist nur, daß jede künstlerische Tätigkeit auf einer Art Ordnung beruhe, und zwar einer geheimen Ordnung. Das Harmoniebedürfnis des erwachsenen Menschen, das sich neben dem künstlerischen auch im erotischen, im religiösen, im philosophischen Erlebnis zeigt, bewirkt, daß er durch jegliche Ordnung, schaffe er sie nun selber oder werde sie ihm von andern nahegebracht, beglückt wird. Der Zusatz „geheim" will bedeuten, daß es uns unmöglich ist, diese Ordnung im Einzelfall rational zu verstehen, d. h. wissenschaftlich zu erklären. Wir sind höchstens imstande, in groben Zügen, zum Beispiel an einem Gemälde, festzustellen, welche Elemente Bausteine dieser künstlerischen Ordnung sind. Wir können daran Verschiebungen vornehmen und dann die gänzliche oder teilweise

Zerstörung des Eindruckes konstatieren — weiter geht unser Verständnis nicht. Es handelt sich deutlich um so komplizierte psychische Vorgänge, daß an eine exakte Erklärung und Deutung nicht mehr zu denken ist. Aber anzugeben, auf welcher Grundlage und in welchem Material der Künstler überhaupt seine geheime Harmonie sucht, dieses Minimum zu leisten sollten wir immerhin versuchen. Dabei kann sich leicht die interessante Tatsache ergeben, daß Künste, die scheinbar einheitlich sind, in zwei oder mehr nach ihrem Ordnungsmaterial geschiedene Künste zerfallen, wie z. B die Malerei durch die beiden Prinzipien der Linie und der Farbe. Von vornherein wird sich bei einer solchen Überlegung der Gedanke aufdrängen, ob nicht auch das, was wir Literatur nennen, aus mehreren Abteilungen bestehen dürfte, trotz des anscheinend gemeinsamen Materials der Sprache[1]).

So wichtig aber solche Feststellungen auch sein mögen, so muß doch von vornherein resigniert zugestanden werden, daß nicht zu großer Gewinn erhofft werden darf. Diese bedauerliche Erkenntnis müssen wir unseren Ausführungen vorausschicken. Zwar sind wir völlig davon überzeugt, das Problem der Tragödie am zentralen Punkte anzugreifen, gleichzeitig haben wir aber die Erfahrung gemacht, daß, weil die Harmonie des Kunstwerks eine geheime und rational nicht verständlich zu machende ist, ungefähr dieselben technischen Beobachtungen sich bei jedem einzelnen Werk wiederholen, und daß deshalb eine gewisse Eintönigkeit nicht zu vermeiden ist. Es ist dies die Tragik der „richtigen" Literaturwissenschaft. Denn richtig kann und muß der Weg genannt werden, der auf das Strukturelle gerichtet ist, auf das Strukturelle, soweit es eben der Träger jener unsichtbaren Einheit ist, deren Zerstörung gleichzeitig die Zerstörung des Kunstwerks bedeutet. Dieses Skelett, dieser „zweite Leib" ist die Seele des Kunstwerkes, aber trotzdem eine Abstraktion; er läßt sich eigentlich nicht trennen vom Fleisch, vom ersten, sichtbaren Leib. Und trotzdem ist diese Trennung wissenschaftlich notwendig. Diese ganze Betrach-

[1]) Vgl. Howald, „Das Tragische", Neue Schweizer Rundschau 1929; zum folgenden vgl. denselben, „Probleme der Literaturwissenschaft". Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 1928.

tung der Tragödie beruht auf der Isolierung dieses zweiten Leibes; sie entgeht darum auch nicht der Eintönigkeit und dem Mangel an individuellem Reichtum. Aber es war für mich selber notwendig, in dieser Einöde zu leben, mit dieser Einseitigkeit immer und immer wieder die Tragödien zu lesen; so war es mir gar nicht anders möglich, als darüber auch in dieser Weise zu schreiben.

Dabei bin ich mir bewußt, daß es nur die eine, freilich vielleicht wichtigere Hälfte des Tragödienproblems berührt. Nicht meine ich allerdings, daß auch die Biographie des Künstlers, die Schilderung von Zeit und Umwelt ein wirklich literarwissenschaftliches Hauptproblem sei. Diese Anschauung entsprang der nun endlich überwundenen Ansicht, es sei alle Kunst Konfession. Wenn die Mehrheit der Geisteshistoriker trotz allem ihr Handwerk noch immer so betreiben, so liegt der Grund neben bloßer Unbeweglichkeit in der Erkenntnis der Schwierigkeit. Die Tragiker als Propheten, als Lehrer ihres Volkes, als Theologen usw. zu nehmen, geht nicht mehr an, oder trägt wenigstens nichts zum Verständnis der Tragödie bei. Sie können dies alles auch gewesen sein, aber nicht als tragische Dichter, sondern als Glieder der athenischen Gesellschaft. Eine Kulturgeschichte hätte sie in dieser Beleuchtung zu betrachten. Dort können sie mit ihrer Weltanschauung zu Worte kommen, wobei wir freilich auch in dieser Hinsicht außerordentliche Vorsicht empfehlen müssen, indem nicht zu vergessen ist, wie souverän die Tragiker weltanschauliche und ethische Dinge zur Hervorhebung und Stützung ihrer Handlungselemente verwendet haben. Aber neben dem Strukturellen steht die Gestaltung. Struktur und Gestaltung zusammen machen das Kunstwerk aus; keines lebt ohne das andere; vom absoluten Standpunkt aus kann man sagen: keines gibt es ohne das andere. Die Struktur erfüllt sich nur im gestalteten Lebendigen, der zweite Leib ist undenkbar ohne den ersten. So sehr nun auch das Gestalten irrational ist, so bietet es durch seinen Reichtum, seine Vielfältigkeit und Fülle dem Schilderer unzählige Möglichkeiten. Es ist zwar nicht so zentral für das Kunstwerk wie das strukturelle Element, aber dafür läßt sich an ihm tausendfältig das Individuelle

der einzelnen Künstlerpersönlichkeit erkennen und nachzeichnen. In dieser Hinsicht ist schon vieles geschehen[1]). Trotzdem kann als eine ganze Erfüllung der Aufgabe nur eine die beiden Gesichtspunkte verbindende Betrachtung angesehen werden. Die folgenden Ausführungen können also nicht darauf Anspruch erheben, der Ganzheit des Problems gerecht zu werden. Der Verfasser mußte sich darauf beschränken, das zu bieten, wozu er sich imstande fühlte, und wobei er etwas Neues und Richtiges sagen zu können hoffte.

Stellen wir nun die Frage nach dem Prinzip künstlerischer Harmonie in der antiken Tragödie, so ist das erste, daß wir abzurücken haben von Vorstellungen, die eine Tragödie gleich betrachten wie ein malerisches oder architektonisches Gebilde, also räumlich — Vorstellungen, die, wie so vieles Falsches, der Verwandlung derselben in ein Lesedrama ihre Entstehung zu verdanken haben. Niemals kann ein gespieltes Drama um eine Mitte herum arrangiert sein. Bei ganz kleinen literarischen Gebilden, die sich uns in einem Buche gleichsam visuell manifestieren, oder die vom Gedächtnis in ihrer Totalität, also sozusagen gleichzeitig und damit räumlich behalten werden können, wie auch bei Musikwerken geringen Umfanges mag etwas Derartiges möglich sein. In der Hauptsache kann sich aber Literatur nur in der Zeit abspielen; es gibt nur einen Anfang und ein Ende; denn wer soll wissen, wann Mitte ist? Das literarische Kunstwerk lebt in der Zeit und in der Bewegung. Wir müssen eine Tragödie nicht aus Distanz betrachten, nicht nach der Lektüre bedenken, wir müssen sie, wie der Zuschauer im Theater, miterleben. Wir müssen uns vom Augenblick gefangen nehmen lassen. Es spielt keinen Unterschied in Anbetracht der Konstanz der psychischen Eigenschaften, ob wir es, wie dies heute gewöhnlich der Fall ist, lesen, ob wir es in einer modernen Bearbeitung sehen, oder

[1]) In neuerer Zeit bietet besonders reiche Beiträge in dieser Richtung das Buch von Schadewaldt, „Monolog und Selbstgespräch" in den Neuen philolog. Untersuchungen II, Weidmann 1926; derselbe „Sophokles, Aias und Antigone". Neue Wege zur Antike VIII, Teubner 1929; vgl. auch Snell, Aischylos und das Handeln im Drama, Philologus Suppl. XX, Dieterich 1928; Friedländer, Antike I und II.

ob ein Athener des 5. Jahrhunderts der Uraufführung im Theater an der Akropolis beiwohnte. Natürlich erleichtern uns gewisse äußere Vorkenntnisse die Aufnahme; aber sie sind nichts Wesentliches; sie beseitigen höchstens Schwierigkeiten der ersten Fühlungnahme. An eine spezifisch andere Aufnahmefähigkeit der alten Griechen — etwa wegen ihrer religiösen Einstellung zum Dionysosfeste — kann nur glauben, wer das künstlerische Erlebnis als minderwertig gegenüber den starken kollektiven Erlebnissen betrachtet. Sicherlich ergreift uns die Tragödie noch immer; mag diese Ergriffenheit vielleicht auch schwächer sein als die des antiken dionysosgläubigen Zuschauers, so müssen doch auf alle Fälle die im modernen Menschen sich abspielenden Vorgänge wesensverwandt sein denen des Griechen. Sie sind durch keine literarische Mode, durch keine philologisch-humanistische Voreingenommenheit bedingt: jede moderne Aufführung der Orestie, der Elektra, der Medea ruft bei einem breiten und größtenteils unvorbereiteten Publikum den gleichen starken Erfolg hervor. Das soll nicht für die Größe dieser Kunstwerke sprechen, sondern nur für das Wesen der ihnen innewohnenden Wirkung. Wer die Fähigkeit hat, ohne ständigen Willensakt auch beim Lesen das Spiel sich vorzustellen, der wird auch so in gleicher Weise hingerissen werden.

Worin besteht nun unser Erlebnis? In einer sich steigernden Spannung — Spannung nicht im rationalen Sinne der Neugierde, wie es herauskommen wird. Zu Lessings Zeiten hielt man es noch für wünschenswert, daß keine Spannung in diesem Sinne erzeugt werde. Wir aber wissen heutzutage, daß es beim empfänglichen Menschen nicht darauf ankommt, ob er den Inhalt des Dramas, ja sogar das Drama selber schon kenne: durch das Miterleben, das einem, ob man will oder nicht, ob man weiß oder nicht, aufgezwungen wird, vergißt man, was man gewußt hat; man bangt und hofft wie ein Nichtwissender. Überhaupt ist das Nichtwissen um den Fortgang und den Ausgang einer Handlung nur ein Teil, ja sogar ein ganz unbedeutender Teil des Spannungserlebnisses: man nimmt teil an den Personen oder meistens an einer Person, eventuell an einer irgendwie eng zusammengehörenden Gruppe von Personen,

die Großes erleben. Diese Anteilnahme ist keine andere als sie in der Wirklichkeit wäre, falls man dort intimer Zeuge eines Schicksals werden kann; es ist die gleiche in ihrer Beschaffenheit, wie sie in uns durch eine Erzählung aus der Wirklichkeit, eine Anekdote, eine Zeitungsnotiz hervorgerufen wird. Jedes menschliche Geschehen „ergreift" uns, „packt" uns; es ist dies die uns eigene, zu unserem Sein gehörende Kontaktfähigkeit. Eine rationalistische Zeit nannte dies Furcht; man glaubte, es dadurch erklären zu müssen, daß jeder Mensch beim Ansehen eines ergreifenden Schicksals von der Angst heimgesucht werde, es könne ihm gleich ergehen. Jetzt wissen wir, daß dies einfach die Contagio, die Ansteckung des Lebendigen ist. Alles das hat mit einem Kunstwerk noch nichts zu tun; das können höchstens die Materialien sein. Was erst das Kunstwerk ausmacht, ist eine Ordnung dieser Empfindungen oder, genauer gesagt, eine abgestimmte Steigerung derselben. Die durch die einzelnen Szenen der Handlung hervorgerufenen Stimmungen müssen so dosiert sein, daß dem geistigen, aber unterbewußten Aufnahmeapparat unserer Seele eine Harmonie bemerkbar wird. Es ist eine Steigerung der Spannung; das Bild von der Spannung sei hergenommen von einem elastischen Gegenstand. Zwei Lösungen sind möglich; trotz der raffiniertesten Dosierung der einzelnen Spannungsmomente hört die Steigerung einmal auf, entweder durch Zerreißen, oder dadurch, daß vor der Katastrophe des Zerreißens plötzlich wieder entspannt wird. Beides bedeutet einen natürlichen, den unnatürlichen und als nicht dauerhaft empfundenen Zuständen der Spannung ein erlösendes Ende verleihenden Schluß. Die an und für sich schmerzhaften Gefühle innerhalb der Tragödie verlieren ihren Schmerz, weil sie genau auf vorher und nachher abgestimmt sind; sie wären, länger dauernd, entweder nicht zu tragen oder ermüdend. Im rechten Augenblick werden sie durch Stärkeres abgelöst. Nicht endlos kann dies fortgehen; ein organisches Ende ist vorhanden, es ist die Katastrophe, also das Zerreißen, oder die Rettung, also die Entspannung.

Die Harmonie dieser Art von Literaturwerken ist also im Wesen grundverschieden von der der übrigen künst-

lerischen Einheiten. Vom architektonischen, malerischen und plastischen Werk, vom Gedicht und von der Musik sind wir überzeugt, daß die Harmonie in ihnen selber liegt. Die dem Kunstwerk immanente Ordnung wirkt auf uns. So fällt uns auch nicht schwer, diese, wenigstens in groben Zügen, aufzuzeigen. Anders steht es mit dem Erlebnis der Tragödie. Geordnet, dosiert, in harmonischen Einklang gebracht werden die Eindrücke, die wir nacheinander empfangen; aus unserem Erleben erst wird eine Harmonie gestaltet. Das Kunstwerk selber hat keine in sich. Umsonst würden wir in der Tragödie nach einer solchen suchen; diese Harmonie ist dynamisch, d. h. sie liegt nicht in der künstlerischen Materie selber, sondern in den von dieser ausgehenden Strahlungen.

Das erste Resultat aus dieser Erkenntnis ist die Einsicht, daß nicht die folgerichtige Verdeutlichung eines Handlungsablaufs, eines Mythus, das Ziel der Tragödie sei, daß nicht aus einem gegebenen Stoff die wichtigsten Momente herausgegriffen und gestaltet werden, sondern daß die Auswahl oder, wie man sich sofort denken wird, die Erfindung der Stoffe mit Rücksicht darauf erfolge, daß sie ein Aufeinanderfolgen von Szenen ermöglichen, die die notwendige Steigerung der Spannung in uns erzeugen können. Der Mythus ist nur das rational zugängliche Äußere, das aber eine Nebensache ist. Es ist insofern wichtig, als es einen gewissen Zwang der Wahrscheinlichkeit dem Kunstwerk auferlegt, aber dieser Zwang ist kein drückender, da die Ratio durch andere Domänen unserer Seele beim Erleben der Tragödie weit zurückgedrängt ist. Aus den genannten Gründen kommt es in der späteren Entwicklung der Tragödie dazu, daß dankbare Mythen in die verschiedensten Sagenkreise eingeführt werden, daß wirksame Szenen (z. B. Jungfrauenselbstopfer, Altarflucht) von Drama zu Drama übernommen und an der passenden Stelle gleichsam eingeschoben werden. Das sind Beispiele aus Euripides, dem Tragischsten der Tragiker; es ist bereits Mißbrauch, aber er klärt auf.

Es kann nämlich kein Zweifel darüber bestehen, daß die einzelne Szene eine unverhältnismäßig große Selbständigkeit in der antiken Tragödie besitzt. Sie ist ja nicht selber

Teil eines kompositionellen Ganzen, sondern erst der von ihr hervorgerufene Eindruck. Ihre Aufgabe ist es demnach, diesen Eindruck möglichst stark und möglichst vollständig zu erzielen. Sie wird also um dieser Momentanwirkung willen widerstreitende Dinge, die etwa in den Voraussetzungen der Fabel liegen, unterdrücken und beiseite lassen. Wie gesagt, darf darin eine gewisse, von unserer Ratio gezogene Grenze nicht überschritten werden, da ein Protest derselben, wenn sie auf Verstöße und Widersprüche aufmerksam würde, auch der Stimmung schwersten Schaden zufügen würde. Der Dichter wird das äußere Gerüste der „Einheit der Handlung" keineswegs gering achten, da er sich darüber klar sein muß, wie schwer es sei, den Hörer in die Voraussetzungen eines Stückes einzuführen. Er wird die Vorteile des Zustandes, wenn dies einmal geschehen und wenn der Kontakt mit dem fremden Milieu hergestellt ist, nicht leichtsinnig preisgeben. So ist auch der bekannte Prolog des Euripides verständlich, der diese rationale Einführung gleichsam als etwas, was mit der Tragödie selber nichts zu tun hat, in referierender Form derselben voranstellt.

Aber trotz alledem geht der Tragiker in den Verstößen gegen die rationale Einheit doch unendlich viel weiter, als wir dies vom Dichter gewohnt sind. Besonders trifft dies die sog. Einheit des Charakters. Es ist vor allem Tycho von Wilamowitz gewesen, der durch sorgfältige Interpretation der sophokleischen Stücke klarlegte, wie es nicht erlaubt ist, die Charaktervoraussetzungen der einen Szene auf die andere einfach zu übertragen. Tatsächlich ist es geradezu grotesk — wiewohl dies Vorgehen ganz allgemein ist —, den Charakter des Prometheus oder der Antigone aus dem Charakterbild der einzelnen Szenen zu einem Gesamtbild zusammenzusetzen. Bei einem solchen Unternehmen, das für die moderne dramatische Kunst nicht nur selbstverständlich möglich und erlaubt wäre, sondern geradezu in ihrem Wesen liegt und zu ihren Hauptreizen beiträgt, ergeben sich in der antiken Tragödie Charaktermonstra. Erst bei Euripides setzt in schüchternen Anfängen etwas ein, was man eine Einheit des Charakters nennen kann. Diese Erscheinung muß einen über die Tragödie und ihre Eigentümlichkeit hinausgehenden

Grund haben. Eine allgemeine Beobachtung des griechischen Denkens wird sie zu erklären vermögen: für den griechischen Menschen vor dem letzten Drittel des 5. Jahrhunderts gab es überhaupt keine Einheit des menschlichen Ethos, wie schon das völlige Fehlen der Biographie und des individuellen Porträts verrät. Die Menschen setzen sich für den Griechen dieser Zeit aus einer Anzahl typischer Züge zusammen; wohl mag der eine mehr von diesem, der andere mehr von jenem beherrscht sein. Aber im großen und ganzen ist die Situation für die Charakterreaktion bestimmend, nicht der Mensch.

Eine Einheit des Charakters ist darum für den älteren griechischen Dichter ein Unding. Auch sein Held bekommt seine Haltung von der Lage zudiktiert, in der er sich befindet. Besonders deutlich, der intensiveren Haltung der ganzen Kunstform entsprechend, wird dies in der Tragödie. Aber ebensowenig gibt es eine Einheit der Handlung. Zum mindesten wollte man aber die Unerbittlichkeit des Schicksals als treibende Idee des Tragischen annehmen. Tatsächlich ist es aber der tragische Dichter, der unerbittlich ist; die Unerbittlichkeit liegt in der Konstanz der in uns hervorgerufenen Spannungssteigerung. Da diese verkannt war, da man jedoch wohl die Unerbittlichkeit spürte, so glaubte man sie im Mythus selber zu sehen. So nahm man als unentbehrliche Voraussetzung des Tragischen die Unerbittlichkeit der Gottheit oder noch lieber des Schicksals an. Die moderne Schicksalstragödie glaubte auf diese Weise sich des Tragischen versichert zu haben — wir werden jetzt wohl verstehen, warum ihr das nicht gelang, konnte doch mit der furchtbarsten Starrheit des Schicksals die mangelhafteste und ungenügendste Organisation der Stimmungen Hand in Hand gehen, womit das Tragische von vornherein erledigt war. Die reine Schicksalsgebundenheit ist Talmitragik, wenn auch anderseits nicht zu bestreiten ist, daß das Schicksal als sekundäres, rein akzidentielles Hilfsmittel eine große Rolle in der Tragödie spielt: es ist die Vordergrundskulisse, die die Illusion des Spieles erhöhen hilft. Es ist das wichtigste jener gedanklich erfaßbaren und ausdrückbaren Dinge, jener Vorstellungskomplexe aus der religiösen und welt-

anschaulichen Sphäre, welche der griechische Tragiker über seine Handlung verteilt, um aus ihr in höchstmöglicher Stärke die von ihm gewünschten Eindrücke herauszupressen. Er kommentiert und deutet ununterbrochen die Handlung selber — wofür der Chor ein prachtvolles Instrument ist —, damit unsere Stimmung in die notwendige Richtung gehe, damit wir so viel, nicht weniger und nicht mehr, als für den Augenblick notwendig ist, an Eindrücken aus einer Szene in uns aufnehmen. Sobald wir aber den Versuch machen, diese Ideen als Bekenntnisse des Dichters zu deuten, so verwickeln wir ihn in die verwirrendsten Widersprüche, denn, so wollen wir es nochmals betonen: wie wir es oben vom Charakter der dramatischen Figuren sagten, so sind auch die Ideen nur von der Szene bedingt und auf sie beschränkt; sie sind nur Hilfsmittel, Stimmungsmittel. Sie müssen mit dem Ende der Szene vergessen werden, es muß Bereitwilligkeit in uns sein, in einem späteren Moment die gleiche Sache unter einer andern Leitidee zu betrachten, weil dann eine andere Stimmung gefordert ist. So führen z. B. die großen Chorlieder in der ersten Hälfte des aischyleischen Agamemnon, im Wortlaut interpretiert, zu großen Schwierigkeiten, vergleicht man sie mit den Voraussetzungen in der zweiten Hälfte des Stückes; wenn man sich aber klar macht, daß der Dichter zuerst nur eine allgemeine Grundstimmung des Grauens und vor allem der unentrinnbaren Schuldbehaftung erwecken wollte, aus der dann die spezielle Handlung nachher erwächst, so verzichtet man darauf, die Ideen der beiden Teile zu konfrontieren oder diesen ersten Teil an den wirklichen Voraussetzungen des Agamemnonmythus zu messen.

Bis jetzt war von den Beziehungen der einzelnen Stimmungsgrade zueinander, von der Steigerung der Spannung und ihrer Harmonie die Rede; was sind das nun aber für Stimmungen, die in dieser Weise gesteigert werden müssen und in ihrer Organisation die künstlerische Harmonie hervorrufen, und die durch die einzelne Szene erzeugt werden? Wir haben dabei mit ganz einfachen, sozusagen selbstverständlichen Reaktionen zu rechnen, Reaktionen, die zwangsläufig einen jeden ergreifen. Denn wenn irgendein Künstler,

so ist der Dramatiker genötigt und besonders der Tragiker von Athen, auf eine seelische Wirkung auszugehen, für die jedermann bereit ist, und der sich keiner entziehen kann. Es müssen geradezu unentrinnbare Ansteckungen sein. Sie müssen entstehen aus dem Beziehungsgefühl, das sich automatisch zwischen den Figuren der Tragödie und dem Zuschauer unter den Richtlinien des Dichters vollzieht, so wie es im Leben zwischen zwei sich begegnenden Menschen, die einander sympathisch sind, eintritt. In unpsychologischer Ausdrucksweise mag man dieses Gefühl Mitleid nennen können, weil die Figuren, auf die der Dichter unsere Sympathie hinlenkt, im Unglück und Elend sind. Vielleicht kann man auch jenen zweiten aristotelischen Terminus, Furcht, für jene selteneren Fälle verwenden, wo es dem Helden zu Anfang oder fast bis zum Ende des Stückes gut geht, aber das drohende Unheil durch die Fingerzeige des Dichters dem teilnehmenden Zuschauer von Szene zu Szene immer deutlicher sichtbar und fühlbar wird. Die zuerst charakterisierten Fälle sind diejenigen — die normalen — bei denen die Spannung im Moment, wo es zum Zerreißen kommen sollte, durch Entspannung gelöst wird, während bei den andern, den viel selteneren, die befürchtete Zerreißung dann endlich fast als Erlösung eintritt. Diese Verteilung ist gleichlautend mit der Feststellung, daß die Mehrzahl der Tragödien ein gutes Ende habe. Diese mag wohl auf Unglauben stoßen und wenig Zutrauen finden, denn nach unserm Sprachgebrauch ist das Tragische mit dem Grauen untrennbar vermählt: eine Tragödie ist ein Trauerspiel. Der Irrtum wird sich wohl von Aristoteles herleiten. Seine Mustertragödie ist der Oidipus König, der, wie man sofort sieht, in der oben aufgestellten Doppelliste zu den dort als selten bezeichneten Fällen gehört. Schauen wir uns einmal Sophokles daraufhin an, da Aischylos wegen des Problems der Trilogie, d. h. wegen der Frage, ob seine kompositionelle Einheit die stofflich vereinigten drei Stücke einer Aufführung oder das einzelne Drama sei, vorerst zurückgestellt werden muß. Unter den sophokleischen Dramen beginnen der König Oidipus und die Trachinierinnen ohne allen Zweifel in Harmlosigkeit und Glück und endigen

im Unglück, wobei wir nebenbei feststellen, daß im letzteren Drama die mit uns verbundene Partei durch zwei Personen, die sich ablösen, repräsentiert wird, durch Deianeira und Herakles. Ebenso zweifellos ist die Entwicklung in der Elektra die umgekehrte; die anfangs unglückliche Partei, die unsere Sympathie für sich hat, siegt und triumphiert. Auch hier ist sie durch eine Mehrheit von Personen vertreten, Elektra und Orest, die sich zwar nicht ablösen, von denen aber die weibliche zur Betonung des Unglücks und der Schwäche, die männliche zum Handeln benutzt wird. Nun aber Antigone und Aias, die wir zusammen behandeln können. Die Katastrophe liegt in beiden Stücken in der Mitte; wie wir schon betonten, kann diese nicht der Höhepunkt sein in einer auf Bewegung beruhenden Kunstgattung. Den Kunstrichtern älterer und neuerer Zeit hat der nun folgende zweite Teil unendliche Sorgen bereitet[1]). Nicht geht es an, was die Antigone betrifft, etwa von einer Kreontragödie zu reden; wie sollte man Anteil an diesem Manne nehmen, den man in der ersten Hälfte des Stückes hassen lernte? Gewiß — das sahen wir eben — ist die antike Tragödie nicht an eine Figur des Helden gebunden; aber Kreon kann doch nicht als Mittelpunkt die Stimmung weitertragen. Es ist ausgeschlossen, daß man die für Antigone lodernde Stimmung dem Kreon zuwendet, und daß man mit seinem grauenvollen Unheil Teilnahme empfinde. Nein, was jeder normale Leser fühlen wird, ist Befriedigung über die furchtbare Strafe, die Kreon trifft, ist die Freude an der Rache der Antigone, der toten Antigone. Diese zweite Hälfte wird und soll in uns die Entspannung auslösen dadurch, daß die uns teure Partei, die durch Antigones Tod völlig vernichtet schien, doch noch über das böse Prinzip triumphiert. Es spielt die einzelne Person nicht die Rolle, die sie in unsern Dramen innehat; warum, haben wir vorhin schon festgestellt. An ihre Stelle tritt oft eine Partei. Darum ist mit dem Tode der Hauptfigur oft das Stück nicht beendet — Shakespeare hat das im Cäsar wieder versucht. Die Partei und unsere Sympathie

[1]) Vgl. Schadewaldts unsichere Haltung „Monolog etc." S. 89 Anm.; vgl. jetzt desselben neue Schrift „Aias und Antigone", wo die Sache klarer, aber umso unrichtiger dargestellt ist.

hält über den Tod hinaus an; Antigone und Aias siegen nach ihrem Tode. Der Tod ist für den Tragiker der Übel größtes nicht. Das tragische Übel ist die Niederlage; oder, besser gesagt, das tragische Glück, die tragische Entspannung ist der Sieg und der Triumph. In Antigone und Aias steigert sich das Unglück bis zum höchsten Grauen, einerseits in der Klageszene, wo Antigone zum Tode geführt wird (wo sie, die Energische, Tapfere, ein klagendes Mädchen geworden ist, weil die Szenenstimmung es erfordert), anderseits im verzweifelten Monolog des Aias, bevor er Selbstmord begeht. Aber beiden Tiefpunkten folgt zuletzt der Sieg, der stärker ist als der Tod. Es ist der Sieg des Schwachen über den Starken, des Einzelnen über den Staat und seinen Herrscher, der Frau über die Männer. Auch im Aias ist dies der Fall; wenn es auch keine Rache ist, so siegt er doch zuletzt, er, der verfehmte und verfolgte Einzelne, über die mächtigen Heerführer und die Gesamtheit des Heeres. Das gleiche findet man aber in der Medea, in den Herakliden, in den Hiketiden, und zwar den aischyleischen und den euripideischen, in der Andromache, aber auch im Prometheus, im Oidipus auf Kolonos usw. Auch die Orestie ist so zu verstehen, sobald wir Agamemnon und Orest-Elektra als eine Einheit, als eine Partei nehmen. Verständlich wird jetzt, warum die sympathische Seite immer die schwache ist, nämlich weil dann der Sieg und der Triumph erst recht uns erhebt und befriedigt. Im ältesten Drama des Aischylos, das wir besitzen, sind es Mädchen; Prometheus steht als einzelner den geschlossenen Olympiern gegenüber; auch später sind es meistens Frauen, von Wahnsinn und Elend geschlagene Männer, Verbannte und Verfolgte, Bettler, Greise und Schiffbrüchige. Oft vereinigen sich mehrere zu einer Partei, Helena und Menelaos (Frau und Schiffbrüchiger), Orest und Elektra (Wahnsinniger und Frau) im Orest, Oidipus und seine Töchter (Greis und Frauen) im Oidipus auf Kolonos. Sie alle aber siegen am Schluß. Dies führt zur glücklichen Entspannung. Diese Stücke haben eine Peripetie; natürlich kann man auch im Drama diesen Punkt bezeichnen, aber das ist nur ein örtliches Korrelat. Die eigentliche Peripetie ist diejenige unserer Spannung. Mit Mitleid und Zittern

sahen wir uns, in stetiger Steigerung unserer Angst, näher und näher der Katastrophe, und nun bleibt sie, im Augenblick, wo sie unaufhaltsam schien, erspart. Die uns lieb gewordenen Wesen, denen keine Rettung mehr zu winken schien, sie sind gerettet worden aus den Händen oder der Gewalt der Mächtigen; diese sind gestraft für ihr frevles Wollen und Handeln, oder zum mindesten müssen sie diesmal nachgeben und auf das Durchsetzen ihres Willens verzichten.

Tönt es nicht etwas banal, daß so simple Gefühle den Gehalt unserer Lust am tragischen Spiel ausmachen sollen, ja daß einer Mehrzahl von Tragödien die Freude über den unerwartet glücklichen Ausgang einer unheilvollen und unrettbar scheinenden Situation zugrunde liegen soll? Diese Ansicht widerspricht ebensosehr der ästhetischen Theorie über die Tragödie, die unsere Klassiker gehabt, da sie sogar den Aristoteles gegen die Annahme rechtfertigen zu müssen glaubten, er spräche in seiner berühmten Tragödiendefinition von der Stimmung und den Gefühlen des Zuschauers[1]), wie den modernen Anschauungen, für die so einfache Reaktionen Philisterwerk sind[2]). Das Tragische ist Hand in Hand mit dem Mythischen fast zu einer Weltverhaltungsweise geworden, zu einem heroischen Anderssein als das diesseitige Leben es haben will. „Die Tragödie rettet das Leben, daß es nicht gemein werde", indem sie in uns die Unsicherheit, die „Angst" lebendig erhält vor „dem Unheimlichen, dem Zerstörenden, das immer wieder gebändigt und zurückgedämmt, immer wieder über uns hereinzubrechen droht"[3]). Abgesehen davon, daß alle diese Theorien einen eigentlichen Wert nur dann haben, wenn sie imstande sind, zur Interpretation und zur Erklärung des einzelnen Kunstwerkes Entscheidendes beizutragen, so ist ja auch die Grundlage unserer Tragödienanschauung nicht so primitiv, wie die obigen Worte vermuten lassen könnten. Nicht diese Gefühle an sich sind der künstlerische Wertmaßstab der Tragödie,

---

[1]) Vgl. Goethes „Nachlese zu Aristoteles' Poetik" von 1827.

[2]) Vgl. Wilamowitz, Griech. Tragödien, XIV. Bändchen S. 63: „Nur der Philister geht ins Theater, um sich mal recht zu gruseln und dann befriedigt in sein geruhiges Philistertum zurückzukehren."

[3]) Aus Friedländer a. a. O. I S. 6.

sondern erst ihre Harmonie. Erst ihre harmonische Steigerung macht aus dem Gewöhnlichen das Außergewöhnliche, aus der Kolportage das Kunstwerk. Gewiß soll man zugeben, daß auch für andere, von manchen Leuten scheel angesehene künstlerische Erscheinungen, wie den Film, die gleiche ästhetische Materie angenommen werden muß, d. h. daß auch ihr Material nicht in ihnen, sondern in unserer Gefühlswelt liegt. Aber auch dabei ist nicht das Gefühlsleben an und für sich, sondern seine harmonische Abgestimmtheit das Entscheidende. Nicht daß die Steigerung überhaupt erfolge — was selbstverständlich ist —, nicht daß sie bis zur größten Höhe getrieben werde — was mehr einen Nervenkitzel als Kunst bedeutet — nicht darin liegt das Wesen dieser Harmonie, sondern darin, daß sie irgendwie systematisch, wie einer innern Notwendigkeit entsprechend, durchgeführt werde. Diese Harmonie ist aber eine geheime, was zur Folge hat, daß sie sich der Ratio nicht im Detail enthüllt. Sie muß postuliert werden, aber sie kann dem Auge nicht sichtbar gemacht werden. Das sind die Grenzen. Wohl läßt sich am einzelnen Drama da und dort bis zu einem gewissen Grade aufzeigen, wie klug, ja wie raffiniert auf unsern Gefühlen gespielt wird, aber die Hauptsache bleibt verschlossen, so gut es nicht gelingen kann, theoretisch festzulegen, worin der Unterschied von guter und schlechter Musik bestehe.

Damit sind wir nun wohl so weit gekommen, daß wir feststellen dürfen, das Wort stehe offensichtlich nicht im Zentrum der Tragödie, sondern sei ihr bloß ein Hilfsmittel; als solches kaum zu entbehren, weil es wie nichts anderes auf relativ einfache Weise, kurz und eindeutig, die Spannung unterstützen, fördern, ihr Richtung und Ziel geben kann. Aber nur als Hilfsmittel — die eigentliche Materie, d. h. das was das Substrat der künstlerischen Organisation ist, ist ja nicht das Wort, sondern der Stimmungsgehalt. Ob das Wort gepflegt ist oder nicht, ob es sublim ist oder einer niedrigen Sphäre entstammt, ob es gebunden ist oder Prosa — die Hauptsache bleibt dadurch unberührt. Gewiß, mit dem Worte ist am bequemsten zu arbeiten, bei seiner Ratio kann man sich leicht beruhigen, aber was nützt dies alles,

wenn bei ihm keine Entscheidung liegt, wenn es nur Hilfsmittel ist? Die tragischen Dichter haben ihr Hauptaugenmerk, ihre Sorgfalt und ihre Liebe in etwas anderes gelegt, sie hatten ein anderes Ziel vor Augen; sie wollten im großen Sinne ergreifen, nicht räsonnieren und nicht Wortkunst treiben. Sie nahmen das Wort leicht, sie nahmen es von ungefähr — natürlich immer aus gesteigerter, pathetischer Höhe — sie operierten kühn und freskohaft damit. Es steht für sie neben anderem, womit sie ebenso sicher umzugehen wissen. An die Seite des Wortes tritt der Prunk der Gewänder, der nicht minder gewaltig die Figuren aus dem Gewöhnlichen hinaushebt; treten seltsame und eindrückliche Bühnenbilder, zu Aischylos' Zeiten noch freier und traditionsloser, später auch sie in Schranken überlieferter Technik gehalten. Mit Statisten wird nicht gespart. Und wenn das Wort ganz versagt, und Steigerungen notwendig sind, die über jegliche rationale Sphäre hinausgehen, so stehen Erdbeben, Feuersbrünste, Entrückungen zur Verfügung. Das Wort, besonders das von den 12—15 Choreuten gesungene, verhallt allzuleicht im himmelsoffenen griechischen Theater. Der sorgfältige Philologe mußte darum im Laufe der Zeit viele irrationale Einflüsse feststellen, die auf das Wort der Tragödie einwirken und seltsame Folgen zeitigen. Vor allem aber muß er sich bewußt sein, daß das Wortgebilde, das in unsern Büchern als Tragödie gedruckt steht, nur das rationale Kleid ist, hinter dem jene strukturellen Elemente des zweiten Leibes verborgen sind. In ihnen aber liegt das Tragische. So ganz unrecht hatte jener ernsthaft sich bemühende Philologe doch nicht, obgleich man ihn deswegen von seinem Katheder hinuntersteigen hieß, der den Ursprung der Tragödie aus dem Geiste der Musik herleitete. Gewiß dachte er zuviel an Wagners Musikdramen, gewiß hatte er übertriebene und falsche Vorstellungen vom musikalischen Part der Tragödie, gewiß ist das Hineinprojizieren einer Wesensschau in die historische Entstehung des tragischen Spiels befremdend; aber trotz alledem — er hat das eigentliche Problem der Tragödie gesehen, das, so hoffen wir, noch viele Generationen von Philologen beschäftigen wird.

2. KAPITEL.

DIE ENTSTEHUNG DER TRAGÖDIE AUS DER CHORLYRIK.

Jeweils Ende März fand — wir wissen nicht, wie lange her — in der athenischen Vorstadt Kerameikos, nicht weit von der späteren Akademie, eine lokale Dionysosfeier statt. Dort lag ein unwichtiges Heiligtum des Dionysos Eleuthereus; dieser Beiname bezeichnet ihn als den Gott von Eleutherai, einem kleinen ursprünglich böotischen Grenzstädtchen Attikas, woher das Standbild einmal gekommen sein soll. Das Fest, eine Frühlingsfeier, bestand in der Hauptsache aus einem κῶμος, einem Umzug; wir können nicht mehr sagen, wo oder um was dieser stattfand. Dabei wurde die Statue des Gottes auf einem Schiffskarren, umgeben von Satyrn, herumgezogen, und zwar ebenfalls von Satyrn. Der Schiffskarren deutet, wie auch das Datum des Festes, auf die Befreiung des Meeres von den Banden des Winters, der die freie Schiffahrt verunmöglicht. Im Gefolge schritten verkleidete und maskierte Männer (verkleidet als Hähne, Vögel, Ritter usw.), über deren Handeln schwer zu urteilen ist. Sie mochten wohl ein Phalluslied singen und daneben, durch die Maskenfreiheit gedeckt, allerlei persönlichen und namentlichen Ulk vornehmen. Dies war die Keimzelle der Komödie, die trotz ihrer späteren deutlichen Abhängigkeit vom tragischen Spiel doch allein ganz ursprünglich und autochthon zu diesem Dionysosfest gehört.

Dieses Fest, von dessen Existenz wir ohne das Folgende vielleicht überhaupt nie etwas gehört hätten, wurde nun in oder nach der Mitte des 6. Jahrhunderts — das spätere Altertum nennt das Jahr 534 — von Peisistratos zielbewußt in den Rang eines der höchsten Staatsfeste erhoben und offenbar als Konkurrenzfest gegen die Panathenäen ausgespielt. Wie kam er gerade auf diese kleine Feier? Gewiß

können religiöse Gründe mitgespielt haben, die uns undurchsichtig sind; aber was wir mit einer gewissen Deutlichkeit erkennen können, ist der kulturpolitische Gedanke, der Peisistratos zur Heraushebung gerade dieses Festes geführt hat. Allgemein politisches und kulturpolitisches Vorbild der zur Macht kommenden Persönlichkeiten jener Zeit, gleichsam ihr verkörpertes Ideal, war die Tyrannis des Periander in Korinth. Unter Periander hatte Arion einem von altersher existierenden Chor, der als Böcke (τράγοι) verkleidet war und einen Dithyrambus, d. h. ursprünglich einen formlosen, aus einem einfachen Zuruf bestehenden Kultschrei an den Dionysos (Lysios?) auszustoßen pflegte, einen Chorgesang, wie diese jetzt in alle Feste überall in Griechenland einzudringen begannen, einstudiert. Dieses Chorlied übernahm den Namen Dithyrambus von seinem anspruchsloseren Vorgänger, oder, da ihn Böcke sangen, hieß er auch Bocksgesang, τραγῳδία. Diese Choraufführung fand vielleicht in Korinth in einer eigenen, dafür passenden Örtlichkeit statt, die zu diesem Behufe jeweils dem Dionysos geweiht wurde, und wohin am Vorabend des Festes das Dionysosbild mit Fackelbegleitung übergeführt wurde. Nach dem festlichen Akt kehrte es immer wieder in seinen gewöhnlichen Tempel zurück. Diesen Brauch, der Aufsehen erregte, wollte Peisistratos nach Athen überführen; er übertrug ihn auf den dem Lysios verwandten Eleuthereus. Mit andern Worten: wahrscheinlich ist nur um des Chorliedes, der Tragodia willen, das Fest des Dionysos Eleuthereus zu der wichtigen Rolle gekommen, die es in Athen nachher einnahm. Ganz sicher aber ist nur um des Chorliedes willen der Abhang der Akropolis zum Festplatz gewählt worden, weil dort von der Natur ein Platz zur Verfügung gestellt wurde, auf dem ohne zu teure Kunstbauten eine für den Rundchor von 50 Mann genügende Orchestra gebaut werden konnte, um die in einem Halbkreis das Publikum herumstehen, ja vielleicht von Anfang an auf improvisierten Holztribünen herumsitzen konnte. Zu diesem Zwecke mußte, weil ja die Choraufführung eine Ausstattung der Kultfeier war, an der Akropolis ein heiliger Bezirk des Dionysos konstruiert und auch ein kleines Heiligtum errichtet werden,

welches das Götterbild während des Festes aufnahm. Wie in Korinth wurde es am Vorabend unter Fackelbegleitung in den neuen Bezirk übergeführt; wahrscheinlich kehrte es ursprünglich nach Durchführung des Festes wieder in den Tempel bei der Akademie zurück. Später trat an dessen Stelle der sinnlose und nur als Rudiment des eben geschilderten Vorgangs erklärbare Brauch, daß der Tempel an der Akropolis als der gewöhnliche Aufenthaltsort des Bildes diente, und daß es dann jeweils kurz vor den Dionysien in den Kerameikostempel hinausgebracht wurde, um von dort in der Nacht vor dem Festbeginn zeremoniell an die Akropolis zurückgeführt zu werden. Das neue, plötzlich so wichtige Fest bestand nach wie vor aus dem Komos, nur daß dieser offenbar viel glänzender ausgestattet wurde und — was seinem Wesen widersprach — in der Orchestra stattfinden mußte. Die verkleideten Chöre blieben. Die Hauptsache aber war das Neueingeführte, das Chorlied. An die Stelle der Bockschöre von Korinth traten die vom Schiffskarrenzug her zur Verfügung stehenden Satyrn, also Pferdedämonen, eine sehr naheliegende Vertauschung, da im Wesen diese beiden Sorten von Dionysosbegleitern fast gleich waren. Ein Agon fand wohl ursprünglich nicht statt: der Tyrann beauftragte einen bestimmten Dichter mit dem Liede, bezahlte den Chor und dessen Unterhalt während der Zeit des Einstudierens. Agon und Liturgie kamen erst mit der Demokratisierung, als das Volk selber die Aufgabe des Mäzens zu übernehmen hatte.

Das Festarrangement so gut wie die sog. Theaterfrage und ähnliches hat für die Geschichte der Tragödie nur sekundäre Bedeutung; trotzdem oder gerade deswegen müssen diese Probleme bei den Anfängen der Tragödie umso sorgfältiger erörtert werden. Besonders wichtig ist das negative Resultat, daß die Tragödie oder ihre Vorstufe, der Dithyrambus, nicht in organischem Wachstum aus dem Dionysoskult in Athen herausgewachsen ist, sondern von draußen als einfacher Kultschmuck bezogen wurde. Von vornherein ist sie dadurch als Literatur und nicht als Gottesdienst charakterisiert. Von vornherein erledigen sich damit jene dumpfen Theorien, die, vor allem in England, über die Entstehung des tragischen Spiels ausgeheckt wurden. Auf alle Fälle würden sie höchstens über eine ganz frühe Prähistorie, also über vorattische, in Korinth sich abspielende religiöse Dinge etwas aussagen. Sie liegen außerhalb der für uns

wichtigen historischen Probleme, deren eben gegebene Darstellung nunmehr näher begründet werden soll.

Als Schöpfer der Tragödie in Athen gilt Thespis aus dem Demos Ikaria. Nach Suidas (s. v.) und dem Marmor Parium ist 534 das Jahr der Einführung. An der Realität dieser Persönlichkeit zu zweifeln, geht kaum an; ob das angegebene Jahr wirklich das Anfangsjahr ist oder nur ein beliebiges durch irgendein Aktenstück oder eine Inschrift mit seinem Namen feststellbares, ist freilich nicht zu entscheiden. Doch ist es fast wahrscheinlich, daß die Zeit der Verpflanzung des Kultes an die Akropolis für die antiken Gelehrten zu eruieren war. Daß diese Verpflanzung aber nur um der Chorausführung willen stattfand, das scheint mir, obgleich m. W. dies noch niemand gesagt hat, sicher zu sein. Theater und Tempel weisen auf die Zeit nach der Mitte des Jahrhunderts; ältere Nachrichten über einen Dionysosdienst an der Akropolis existieren nicht. Wäre eine rein kultische Höherstellung des Gottes geplant gewesen, so wäre er doch wohl auf die Akropolis, nicht an ihren Fuß verpflanzt worden. Ist so das Beiwerk, also das Spiel, die Hauptsache, so könnten wir nun annehmen, daß sein Einführer, für welche Rolle in jener Zeit nur Peisistratos in Frage kommt, irgendein Fest mit einem Singchor ausstattete, da diese Chöre ja allmählich in alle öffentlichen Feste eindrangen und die ursprünglichen Kultrufe usw. ersetzten. Er hätte damit ein eigenes Fest zum Hauptfest machen wollen zur Benachteiligung der Panathenäen, des Festes Altathens, das nur eine Homerrezitation als Festschmuck aufzuweisen hatte. Zur politischen Situation vgl. Wilamowitz, Aus Kydathen S. 133; Busolt, Griech. Geschichte II², S. 346: „Dionysien als demokratisches Fest." So sehr nun diese Motive auch mitgewirkt haben können, so spricht doch alles dafür, daß Peisistratos das Fest mit allem Zubehör schon aus der Fremde importierte. Aristoteles (Poetik 1449a 10) sagt uns, daß ein Dithyrambus die Vorstufe der Tragödie ist; wir müßten dies auch ohne die Angabe des Aristoteles postulieren, denn die Form der historischen Tragödie läßt sich nur als ein Zweig der Chorlyrik erklären, und daß das Chorlied im Dionysosdienst Dithyrambus heißt, weil es an Stelle des kultischen Dithyrambus trat, ist selbstverständlich; vgl. Paian. Der gleiche Aristoteles (Poetik 1448a 34) berichtet, daß gewisse peloponnesische Gegenden Anspruch auf die „Erfindung" der Tragödie machen. Damit stimmt zusammen, daß Arion unter der Regierung des Periander in Korinth zuerst von allen Menschen, von denen wir wissen, einen Dithyrambus gedichtet, benannt und einstudiert haben soll (Herodot I, 23; bestätigt durch Hellanikos [F. Gr. Hist. 1 F 86], wo nur in mißverständlicher Weise von κύκλιοι χοροί die Rede ist); d. h. Arion führte das Chorlied in den Dionysosdienst ein (vgl. Busolt, Gr. Geschichte I², S. 652) und brachte den Dionysossängern anstatt ihres einfachen Zurufes ein Lied mythologischen Inhalts bei. So ist er auch der erste, der einer Gattung Chorlieder den Namen Dithyramben gab, der vorher eben nur diesem

Ruf zukam. Diese Erkenntnis ist in außerordentlich wertvoller Weise noch ergänzt worden durch die Notiz eines Hermogeneskommentars (veröffentlicht von Rabe, Rhein. Mus. 63 [1908] S. 150): *τῆς δὲ τραγῳδίας πρῶτον δρᾶμα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν, ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Ἐλεγείαις ἐδίδαξε* (vgl. dazu Wilamowitz, Neue Jahrb. 1912, S. 470; Kalinka, Comment. Aenipont. X [1924], S. 38; wenn Wilamowitz' wahrscheinliche Korrektur zu Schol. Pind. Olymp. 31b richtig ist [Homer. Unters. S. 179], so erwähnte auch Simonides den Arion als korinthischen Dichter). Über die Frage der Böcke gleich nachher. Zuerst ist das Problem der Übernahme dieser Literaturgattung, die also offenbar schon in Korinth den Namen Dithyrambus und Tragodia führte, nach Athen zu verfolgen. Daß eine solche Übernahme sehr begreiflich ist, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, denn der Einfluß der Kypseliden und speziell des Periander muß demjenigen des Sonnenkönigs verglichen werden. Die Sache gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn wir Periander und mit ihm Arion tief in das 6. Jahrhundert hinein verlegen, wie Beloch dies tut (Gr. G.[2] I, 1, S. 362; I, 2, S. 276). Vielleicht läßt sich der Zusammenhang des korinthischen und attischen Festes noch weiter verfolgen; auf folgende Tatsachen, die immerhin merkwürdig sind, möchte ich hinweisen. In Korinth gab es in späterer Zeit einen alten Kult des Dionysos Bakcheios und des Dionysos Lysios mit zwei Holzbildsäulen, die aus dem Baume gefertigt sein sollen, von dem Pentheus durch die Mänaden heruntergerissen wurde (Pausanias II, 2, 6). Von diesem Kulte wissen wir weiter nichts; hingegen findet sich der gleiche Dionysoskult auch in Sikyon (ebenda II, 7, 6). Dort befindet sich der Dionysostempel dicht beim Theater; dahin bringen sie die Statuen des Bakcheios und Lysios einmal im Jahr aus dem sog. Kosmeterion *μετὰ δᾴδων τε ἡμμένων καὶ ὕμνων ἐπιχωρίων*. Das gleiche geschah aber auch in Athen: vor dem Feste wurde die Statue in den Tempel bei der Akademie gebracht nur zum Zwecke, um von dort in einer nächtlichen *πομπή* mit Fackelbegleitung am Vorabend der Dionysien wieder geholt zu werden. (Über diese *πομπή* vgl. Pfuhl, De Athen. pompis sacris [Berlin 1900], S. 74ff., und E. Bethe, Programm und Festzug der großen Dionysien, Hermes 61 [1926], S. 459.) Die Abhängigkeit Sikyons von Korinth ist auch sonst bekannt; sie wird sich uns noch erweisen in der Angelegenheit der *τραγικοὶ χοροί* von Sikyon (Herodot V, 67).

Unter diesen Umständen dürfen wir wohl den Schluß ziehen, es sei auch in Korinth um der Choraufführung willen gleichsam eine Dependance des Dionysosheiligtums für einen Tag an einem Orte konstruiert worden, der größeren Zuhörerscharen Raum bot. Im übrigen wird sowohl der Lysios von Korinth ein Frühlingsgott gewesen sein, wenn auch keine Sicherheit über sein Wesen besteht (Suidas s. v. *Λύσιοι τελεταί*; Rohde, Psyche[4] II, S. 50; Thraemer bei Roscher I, S. 1062; Gruppe, Griech. Mythol. u. Religionsgesch. II,

S. 1432 Anm. 3) wie auch der Eleuthereus von Athen, worauf die Jahreszeit des Festes und der Schiffskarrenumzug schließen lassen, der zum Komos der Dionysien gehört (vgl. Frickenhaus, Jahrb. d. archäol. Instituts 1912, S. 61; derselbe, Jahrb. d. archäol. Instituts 1917, S. 13 [gegen Nilsson, Jahrb. 1916, S. 323]). Leider scheint es sprachlich unmöglich zu sein, *Ἐλευθερεύς* von *Ἐλευθεραί* zu trennen und in der Bedeutung „Befreier" auch so dem *Λύσιος* anzunähern, was auch sonst Vorteile böte (vgl. die Schwierigkeit, auf die Wilamowitz [Mitteil. d. ath. Inst. 33 (1908), S. 141; Die griech. Tragödie und ihre drei Dichter, S. 21] aufmerksam macht, daß nämlich zu jener Zeit Eleutherai noch gar nicht in der Einflußsphäre Athens lag).

Damit kommen wir zu derjenigen Teilfrage der Genesis der Tragödie, die in den letzten Dezennien am meisten diskutiert worden ist, und die leider nicht zu einer befriedigenden Lösung gebracht werden zu können scheint. Sie wurde zwar in ihrer Bedeutung überschätzt, denn es kann nicht genug betont werden, daß literarhistorisch einzig wichtig die Entstehung der Tragödie aus dem Chorliede ist, über die ein Zweifel nicht existieren kann. Aber vermeiden läßt sich das Problem des Satyrspiels nicht; Neues zu bieten sind wir nicht imstande; trotzdem müssen wir dazu Stellung nehmen. Noch einmal müssen wir zu Aristoteles' Zeugnis zurückkehren. Es lautet vollständig: *γενομένη δ'οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ* (die Tragödie) *καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά*..... Daß Dithyrambus, wie Wilamowitz behauptet (im Buche Tychos v. Wil. „Die dramatische Technik des Sophokles", S. 314 Anm.), für Aristoteles nur jene spätere Gattung bezeichnen könne, die uns aus Bakchylides vertraut ist, ist unwahrscheinlich; das Bild der ältesten ihm zugänglichen Tragödien (oder Satyrspiele) hätte dazu gar nicht gepaßt. Er mußte von einer älteren Form des Dithyrambus etwas wissen. Sonst ist in diesem Text die große Schwierigkeit das Wort *ἐξάρχειν*; vgl. zum Folgenden besonders W. Kranz, Neue Jahrb. kl. Alt. 1919, S. 153; Kalinka a. a. O. S. 34. *ἐξάρχειν* hat deutlich zwei Bedeutungen: „anheben" und „vorsingen" (im Gegensatz zum Refrain des Chores). Doch ist aus dem ersteren die allgemeine Bedeutung „singen" erwachsen und terminus technicus geworden für Dithyramben' Paiane, noch in der Zeit, wo es keine eigentlichen Chorlieder, sondern Zurufe waren. So interpretiere ich schon die Stellen des Archilochos (Frgm. 76 und 77 Diehl). In jener Zeit kann ein einzelner noch einen Dithyrambus oder Paian singen (*ἐξάρχειν*; vgl. Wilamowitz, Die griech. Trag. und ihre drei Dichter, S. 250), da es ein Chorlied zu Ehren des Gottes noch gar nicht gab. Daß Aristoteles nur an die Vorsänger gedacht habe, scheint mir auch sonst nicht gut möglich. Schon der Pluralis spricht für den Chor; es sind die Dithyrambensänger, die Phallikasänger (so auch neben Wilamowitz Kranz, S. 146). Doch ist letzten Endes die Sache darum nicht so wichtig, weil es für mich keinen Zweifel darüber gibt, daß in dieser Notiz Aristoteles nur eine

Hypothese aufstellt auf Grund seiner Entwicklungslehre und auf Grund ähnlicher Überlegungen wie wir sie anstellen. Von den Autoschediasmen — den Improvisationen — konnte er unmöglich mehr etwas wissen; ein solcher Anfang ist ein postulierter Spezialfall seiner allgemeinen Anschauungen über das Wachstum der Poesie (Poetik 1448b 23). So urteilen auch Nilsson (N. Jahrb. kl. Altert. 1911, S. 613), Wilamowitz bei Tycho v. Wilamowitz S. 314; besonders Kranz. Neben dieser also relativ gleichgültigen Notiz steht eine zweite: *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη.* Das kann nicht Hypothese, nicht Theorie sein, das baut, wie mit großer Wahrscheinlichkeit gesagt werden darf, auf folgender literarhistorischer Beobachtung auf; vgl. Pohlenz, Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius (Gött. Nachrichten 1926, S. 298). Aristoteles kannte wie später die Bibliothek von Alexandria eine größere Anzahl von Satyrspielen des Pratinas — nach Suidas waren es 50 Dramen, davon 32 Satyrspiele — neben wenigen Tragödien. Er mußte daraus den Schluß ziehen, daß zu einer gewissen Zeit nur Satyrspiele gespielt worden seien, also die Tragödie aus diesen sich herausgebildet habe. Andere Gelehrte der Hellenistenzeit zogen aus dem gleichen literarhistorischen Befund einen anderen Schluß und machten Pratinas zum Erfinder und Einführer des Satyrspiels (Suidas s. v. Pratinas, Dioskurides Anth. Pal. VII, 37). Pohlenz hat ganz richtig diese Theorien in Zusammenhang gebracht mit den bekannten, auf dem Marmor Parium, bei Horaz usw. auftretenden über die Entstehung der Tragödie, den Bock als Kampfpreis usw. Wir haben zwischen diesen beiden Theorien zu wählen und werden uns sofort für Aristoteles entscheiden. Daß ein Ausländer eine Rolle spielt, wird uns nicht wundern. Das war ein Erbstück aus der Tyrannenzeit, die keinen Anlaß hatte, ausschließlich Bürger zur Verschönerung ihrer Feste beizuziehen. Eine unvoreingenommene Beurteilung dessen, was das spätere Altertum an literarischen Resten jener Vorzeit besaß, scheint mir darum ein Beiseiteschieben dieser Satyrspielstufe völlig zu verbieten (vgl. Emil Reisch, Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie, Festschrift Gomperz [1902], S. 451; Nilsson, Der Ursprung der Tragödie, N. Jahrb. kl. Altert. 1911, S. 609; Flickinger, Tragedy and the satyric drama, Classical phil. 1913, S. 261; A. Hartmann, s. v. Silenos bei Pauly-Wissowa [1927] II. Reihe, 5. Halbband, S. 35; G. Méautis, Recueil de travaux publiés par la Faculté des lettres de Neuchâtel, 12. Fasc., S. 29). Wenn so das Satyrspiel als Vorstufe der Tragödie bleibt, so ist die erste große Schwierigkeit die Entscheidung der Frage, wie denn aus den Böcken (*τράγοι*) Satyrn geworden sind, denn auf diese Verwandlung läßt der Name Tragodia schließen, der ja für Arions Dithyrambos bezeugt ist. Vgl. z. Folgenden: Wilamowitz, Euripides Herakles (1889); Bethe, Prolegomena; Wilamowitz, Die Spürhunde des Sophokles, N. J. kl. A. 1912; Die griech. Tragödie und ihre drei Dichter (1923); Reisch s. o.; Kuhnert s. v. Satyros bei Roscher IV, S. 516; Frickenhaus, Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie,

Jahrb. d. arch. Inst. 1917; Kalinka s. o.; Kranz s. o.; Solmsen, *Σιληνός Σάτυρος Τίτυρος*, Indog. Forsch. 30 [1912], S. 1ff.; Hartmann s. o. Unter den zahlreichen sich widersprechenden Theorien scheint mir folgende die größte Wahrscheinlichkeit zu haben. Die Umwandlung muß bei der Übernahme des Chorliedes nach Athen stattgefunden haben: Peisistratos setzte, als er das Fest des Dionysos Eleuthereus mit einem Chorlied ausstattete, wie es in Korinth das des Dionysos Lysios hatte, an Stelle der in Korinth den Dithyrambos singenden Böcke die am Schiffskarrenzug des athenischen Festes beteiligten, die Begleitung des Dionysos bildenden Satyrn. Genügender Beweis für die Existenz der „Böcke" in Korinth ist mir, trotz des Fehlens aller bildlichen Beweise und sonstigen Zeugnisse, einmal der Name Tragodia und dann die *τραγικοὶ χοροί*, mit denen die Sikyonier die *πάθεα* des Adrast ehrten, das soll wohl heißen, das Erinnerungsfest der *πάθεα* verschönten (eine Darstellung der *πάθεα* muß es keineswegs gewesen sein; Herodot V, 67), und die dem Adrast nachher von Kleisthenes weggenommen und dem Dionysos (zurück?) gegeben wurden. Diese Notiz ist in der Form äußerst unwahrscheinlich. Sicher ist nur, daß die Sikyonier Bockschöre zu Ehren des Dionysos gehabt haben so gut wie die Korinther (vgl. Pohlenz, S. 300). Die Zeugnisse, auf die sich Wilamowitz stützt, um auch für Athen ursprünglich Böcke als Choreuten anzunehmen, scheinen mir nicht durchzuschlagen. Die antike Geschichte von Ikarios und der Erfindung der Tragödie mitsamt der Deutung des Namens Tragödie nach dem Bock als Kampfpreis ist bare Phantasie eines hellenistischen Gelehrten, wie schon der Mißbrauch des sonst im attischen Dionysosmythos eine Rolle spielenden Ikarios zeigt. Ebenso gehören alle modernen Versuche, einen Ursprung der Tragödie aus der Tiefe des religiösen Erlebnisses zu finden, ins Reich der Fabel. Sie mögen mitsamt ihren folkloristischen Parallelen ihre Bedeutung haben für die Frage, warum Männer verkleidet wurden im Dionysosdienst, also für die Religionsgeschichte Korinths. In der Geschichte der Tragödie spielt die Verkleidung eine rein psychologisch verständliche Rolle. Das wichtigste Ereignis ist und bleibt durchaus die Ersetzung des alten Kultrufes Dithyrambe durch das Chorlied, das dann auch den Namen Dithyrambus erhielt. Somit sind prinzipiell abzulehnen die Versuche von Albrecht Dieterich, Die Entstehung der Tragödie (Archiv f. Religionsw. XI [1908], S. 163 = Kl. Schr. S. 414; vgl. die Zustimmung Otto Kerns, Die griech. Mysterien der klass. Zeit [1927], S. 77); Ridgeway, The origin of Tragedy [1910]; Nilsson, Der Ursprung der Tragödie (N. J. kl. A. 1911, S. 609 und 673, vorausgegangen sind schwedische Vorträge, die noch vor den Aufsatz Dieterichs fallen); Murray in Jane Harrisons Themis „On the ritual forms preserved in Greek tragedy" [1912]. Die Geschichte der ganzen Frage ist gut dargestellt von E. Tièche im 44. Jahrb. d. Vereins schweiz. Gymnasiallehrer [1916], S. 1.

Die Entstehungsgeschichte der Komödie geht uns hier nichts an. Aber betont werden muß, daß diese, die erst 486 einen vom Staat

bezahlten Chor erhielt und die überhaupt in allem aufs tiefste der Tragödie verpflichtet ist, vor der Urform der Tragödie an den Dionysien vorhanden war, daß sie allein autochthon ist. Der κῶμος ist der älteste Bestandteil der Dionysien; diese Prozession ist deutlich für die Straße bestimmt, nicht für das Theater. Es war eine Beeinträchtigung derselben, als sie um des fremden Eindringlings willen in eine Orchestra verlegt wurde. Die verkleideten Männer im κῶμος, hinter dem Schiffswagen des Dionysos, die etwas sangen (die φαλλικά des Aristoteles machen den Eindruck einer Hypothese), sehen wir auf Bildern des ausgehenden 6. Jahrhunderts: Vögel, Ritter. Vgl. Poppelreuter, De com. Att. primordiis, Diss. Berlin 1893; Marg. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, S. 127. Ob die Parabase, d. h. das Auftreten vor das Publikum hin, auch schon für das Theater bestimmt ist, obgleich es der älteste Teil der Komödie ist, kann nicht entschieden werden. Die Beiziehung von Schauspielern, jenen dämonischen Dionysosbegleitern mit ihren struppigen Bärten, ihren dicken Bäuchen und Hintern und dem großen Phallos, ist sicher unter dem Einflusse der bereits eingeführten tragischen Schauspieler erfolgt. Interessanterweise bezog man offenbar auch diese aus Korinth, eventuell kommt auch Megara in Frage.

Was ein Chorlied ist, davon war im 1. Kapitel die Rede. Ein Dithyrambus, so nahmen wir an, ist einfach ein Chorlied, das an einem Dionysosfest und zu Ehren des Dionysos gesungen wurde. Wirkliche tiefgreifende Differenzen gebe es zwischen den chorlyrischen Gattungen nicht. Es ist hier notwendig, diese Anschauung näher zu begründen. Das Problem des Dithyrambus ist darum so außerordentlich verwickelt, weil es (abgesehen von der Vorstufe, also dem einfachen Kultruf) zwei verschiedene Dinge gibt, die diesen Namen tragen. Die unter Aristoteles' Namen gehenden Problemata (19, 918b 18) sagen richtig: *οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον.* Das, was die Spätern mit diesem Namen bezeichnen, ist eine Chorpoesie in nicht strophisch gegliederten Rhythmen (numeris fertur lege solutis), in dramatisch lebhafter Weise eine mythologische Handlung erzählend. Diese Gattung ist erst unter dem Einfluß der Tragödie entstanden, und ist in der Doppelform von Männer- und Knabenchören (ob von Anfang an beides?) bewußt geschaffen worden, als die Tragödie ihren Chorliedcharakter durch die Einführung der Schauspieler eingebüßt hatte. Das macht den Eindruck einer Reaktionserscheinung, weil sich Widerstand gegen die Entwicklung des alten Dithyrambus erhob; vielleicht können auch die Schwierigkeiten, die der Satyrchor von dem Momente an bot, wo er als solcher empfunden wurde und als solcher das Spiel beeinflußte, mitgewirkt haben. Der Chor der Satyrn wirkte, sobald er als Satyrchor gesehen wurde, ungünstig auf den Ernst der Handlung; es mögen darum Bestrebungen aufgetaucht sein, den strengen Charakter der Chorpoesie wieder zurückzugewinnen (s. u.; eine Szene anderer Natur aus diesen Kämpfen vermutet

Pohlenz (S. 314ff.) im Exorchem des Pratinas). Der neue Dithyrambus übernahm aber von der Tragödie die lebhafte und nicht durch ewigen Responsionszwang der Strophen gehemmte Förderung der Erzählung. Doch trat dieser neue Gesang nur neben die Tragödie, nicht an ihre Stelle. Als Schöpfer wird man mit Recht Lasos von Hermione annehmen, in den letzten Jahren der Peisistratiden (er ist Ausländer wie Pratinas!) und am Anfang der Republik; vgl. Abert bei Pauly-Wissowa 23. Halbb. [1924], S. 887. Das Datum 508 (Marmor Parium), das als Einführungsjahr des Dithyrambus gilt, ist nur das älteste Jahr, wo ein Agon stattfand, d. h. das erste Jahr, wo die Demokratie das bisher von der Hand der Tyrannen geförderte Fest in ihre eigene Obhut nahm. Die Archive fangen erst mit diesem Jahr an.

Von diesem Dithyrambus her kommen die Anschauungen der antiken Philologen über die Responsionslosigkeit der Dithyramben, die durch Bakchylides widerlegt, durch die neueren Pindarfunde zum mindesten nicht bestätigt wird, und die Ansicht, daß nur der Dithyrambus allgemein ἡρωϊκαὶ ὑποθέσεις enthalten habe (Plutarch, De musica 10). Deshalb ordnete man solche Gedichte, mögen sie auch einwandfrei für eine Apollonfeier oder ein anderes nichtdionysisches Fest bestimmt gewesen sein, unter die Dithyramben ein, wie die zweite Hälfte der Bakchylidessammlung zeigt. Vgl. W. Schmid, Zur Geschichte des griech. Dithyrambus, Tübinger Universitätsschrift 1901; Wilamowitz, Gött. Gel. Anz. 1898, p. 145; Jurenka, Wiener Studien 21 (1899), S. 216; Wilamowitz, Timotheos. Die Perser [1903], S. 103; Pindaros [1922], S. 110. Tatsächlich besteht die bakchylideische Dithyrambensammlung, die die alten Philologen anlegten, nicht aus Dithyramben im Sinne des Dichters, der, so gut wie Pindar, noch unbeeinflußt war von den athenischen Dithyramben des Lasos. Die wirklichen Dithyramben des Pindar und Bakchylides sind solche im Sinne des Arion, d. h. sie haben den Normalcharakter griechischer Chorlyrik. Es hatten eben alle Gattungen die Aufgabe, Mythen zu erzählen. Man schmückte alle Feste durch gesungene Mythen, wie man es früher durch Homerrezitationen getan hatte.

Vom Wesen der Chorlyrik war ebenfalls schon die Rede. Ein paar Ergänzungen sollen hier noch geboten werden. Sie ist aus dem Epos erwachsen, indem ihre Vorstufe eine Anzahl Hexameter vertonte und mit einem Prooimion versah. Sie will also nichts anderes als das Epos, sie erreicht ihr Ziel nur mit anderen Mitteln. Das Wort ist von Anfang an etwas zurückgesetzt, neben das Wort tritt die Musik. Das Wort muß auch unter der ständigen Wiederholung der gleichen Strophe leiden. Die Finessen des Metrums im Ein- und Widerklang mit der Rhythmik des Satzes hatten keinen Platz mehr; die Tonhöhe (der sog. griech. Akzent) mußte sich der Melodie unterordnen; damit ging ein Stück des Wortes verloren.

Auf die musikalische Begleitung der Flöten darf bei aller Vorsicht doch hingewiesen werden; zum mindesten mochte sie die Bereit-

schaft zu Gefühlssteigerung vergrößern und mithelfen die rationalen Seiten unseres Wesens zu lähmen.

Einen gewaltigen Unterschied gegen das Epos bildet die ständige Kommentierung der Handlung durch den Dichter in der Chorlyrik. Es wird sozusagen jeden Moment das moralische Fazit gezogen. Aus diesem Tatbestand ist die verhängnisvolle Ansicht hervorgegangen, die Chorlyriker seien in erster Linie als Propheten und Lehrer ihres Volkes anzusehen. Tatsächlich führt, gerade bei Pindar, eine konsequente Durchführung dieses Gedankens zu den unlösbarsten Widersprüchen, ähnlich den Widersprüchen im Charakter der tragischen Figuren. Tatsächlich ist der umgekehrte Weg viel erfolgreicher — wenn er auch nicht als einziger angesehen werden darf — nämlich der, die Moral von der Handlung herzuleiten. Die moralisierenden Bemerkungen des Dichters resp. später des Chores sind Winke und Hilfen für den Hörer; seine Aufmerksamkeit wird durch sie in die gewollte Richtung gelenkt, seine Emotionen werden mit ihrer Hilfe dirigiert. Daß der Dichter natürlich in all diesen Dingen von der Vorstellungswelt der Zeit abhängig ist, versteht sich von selbst. Sekundär können diese Stellen darum als Zeugnisse für das Denken der führenden Geister jener Tage verwendet werden.

Es war also ein Chorlied, wie sie ungefähr alle sind, das nur um des Dionysoskultes willen den Namen Dithyrambus führte, welches der Tyrann von Athen von einem gewissen Zeitpunkt an den Dionysien einen Chor von Männern, die als Satyrn verkleidet waren, singen ließ. Der Inhalt des Gesungenen hatte mit dem Kostüm der Sänger nichts zu tun; er war ein Mythus wie in jedem Chorlied. Wie nun die ersten Anfänge einer direkt dargestellten Handlung oder sagen wir besser eines direkt dargestellten Sprechers in dieses Chorlied hineinkamen, ist eine Frage, wofür nicht nur äußere Hilfsmittel, sondern auch eine innere Wahrscheinlichkeit beigezogen werden muß. An äußeren Zeugnissen haben wir einmal die Bezeichnung *ὑποκριτής* Antworter für den Schauspieler, die alt sein muß, da sie schon für das älteste der uns erhaltenen Stücke als Ganzes nicht mehr paßt. Ferner wissen wir bestimmt, daß Aischylos den zweiten Schauspieler eingeführt hat; also vor ihm war bloß ein einziger vorhanden. Aus der Entwicklung der Sprechpartien, worüber wir noch ausführlich zu reden haben, läßt sich für unser Problem nichts gewinnen. Die nächstliegende Idee, zugleich die allgemein verbreitete, ist die, daß der Chorführer sich von der Chormasse löste als eine Art Ver-

treter des Chores, der aber doch ihm gegenübergestellt werden konnte. Die väterliche Rolle des Danaos in den Hiketiden, die ständige Silenfigur in den Satyrspielen wurden als die Überreste dieses Urstadiums gedeutet. Dagegen spricht jedoch schon der Umstand, daß von den ältesten Stücken an noch eine Art Vertreter oder Repräsentant des Chores da ist, der vor allem die Unterhaltung in iambischen Partien zu führen hat, der aber nie als Schauspieler empfunden und gezählt wird. Auch der Name Hypokrit ist dieser Theorie nicht günstig, die außerdem gar keine dynamische Wahrscheinlichkeit für sich hat. Viel glaubwürdiger scheint mir folgende Rekonstruktion dieses so epochalen Vorganges: schon das Epos liebte die direkte Rede; in der Chorlyrik steigert sich die Freude daran. Sie gehörte zu der von ihr gesuchten Prägnanz der Darstellung. Im Gegensatz zum Epos neigte man dazu, sie ohne Einführung zu bringen. Plötzlich spricht jemand; wir erraten erst allmählich, wer es ist. Pindar und Bakchylides sind reich an Beispielen dafür. Diese Einzelreden, die, weil sie mitten in der durch Responsion gefesselten Strophe stehen (Bakchylides XVII ist eine gesuchte Ausnahme), sicherlich nicht von einem Einzelsänger, sondern vom ganzen Chor gesungen wurden, mußten, je mehr sie sich ausbildeten, merkwürdig berühren. Diese Einzelreden sprangen fast aus dem Kontext heraus. Es brauchte immerhin noch eine Tat, einen kühnen Schritt, um diese Worte wirklich einem Menschen, der für einen Augenblick die sprechende Figur repräsentierte, in den Mund zu legen. Es konnte einer natürlich mehrere Figuren repräsentieren; er hatte überhaupt die Aufgabe, die Einzelreden zu übernehmen. Im selben Moment wurde er aber selber die Figur, für die er sprach. Es war ein barbarisches, echt archaisches Vorgehen, eine ungeheure Stilwidrigkeit, wie wir noch ausführen werden, ein Mischen von Stilgattungen. Aber angenommen, es sei so vor sich gegangen, so sind uns die Formen klar, die es zwangsläufig annehmen mußte. Unten wird noch genauer davon zu sprechen sein. Aber deutlich ist uns einmal das eine, was wichtig ist für die ganze Geschichte der Tragödie: der erste Hypokrit war nicht handelnde, agierende Person, sondern Erzähler. Nun konnte

er aber zwischen die respondierenden Strophen hinein nicht eine lange Rede halten; so wurde, auch davon soll noch ausführlicher gehandelt werden, die Rede aufgelöst; sie trat als Epirrhema ans Ende der einzelnen Strophen. Von selber ergab sich damit ein Frage-Antwortspiel zwischen Chor und — dem Hypokriten. Er wird zum Antworter; erst sekundär kann er zum Langerzähler werden; erst als die Responsionen fallen. Die Stichomythien sind der gesteigertste Entwicklungsgrad dieser Frage-Antwort-Darstellungsform.

War diese Tat einmal getan, so waren ihre Folgen unabsehbar. Im selben Augenblick wurde dieser Einzelsprecher Exponent der ganzen gewaltigen verhaltenen Energie, die in der Chorlyrik steckte. Er war zwar nur als Antworter, also als Mund, gesucht; aber sofort war er ein Ich, das nicht nur redete, sondern existierte. Und zwar nicht nur ein beliebiges Ich, sondern ein Held, auf den sich das Interesse und die Zuneigung des Hörers bereits geworfen hatte. Die ganze psychologische Überlegenheit des direkt Dargestellten über das Erzählte drängte sich auf — ein Zurück gab es nicht mehr. Das Vorwärts war gewiesen. Zuerst war er nur der Sprecher; er konnte verschiedene Rollen in einem Drama übernehmen, aber immer nur mit dem Chor. Wäre der Begriff der Handlung dagewesen, so hätten sich leicht von Anfang an mehrere Figuren schaffen lassen; das lange Festhalten an dem einen Schauspieler zeigt, wie sich erst allmählich der Sprecher zu einer Vollfigur, zu einem ganzen Menschen entwickelte. Erst allmählich durfte der Sprecher auch handeln; dann erst konnte es einen zweiten Schauspieler geben. Aber weit wichtiger war etwas anderes. Mit dem Moment, wo der Schauspieler als Person da war und als solche empfunden wurde, wo der Zuhörer in sympathischen Kontakt mit ihm trat, wurde auch das andere lebendig, was jetzt den Charakter eines Gegenspielers annahm, nämlich der Chor; auch mit ihm trat man in Kontakt. Auf einmal war er nicht mehr nur Instrument, Gesangsorgan; er war eine Schar von lebendigen Wesen — nicht von Menschen, dies merkte man plötzlich, sondern von Dämonen, von Satyrn. Jetzt fangen diese auf einmal an, in ihrer Wesenheit erfaßt zu werden, so gut wie der Schau-

spieler eine ganz bestimmte, ganz individuelle Wesenheit hatte. Auf einmal fühlte man, daß nicht jede mythische Situation für diesen Chor paßte; da fing das Chorlied an, sich dem Wesen der Satyrn anzupassen. Das Satyrspiel ist eine aus dem nach Schaffung des Schauspielers entstandenen Gefühlskontakt zum Satyrchor erwachsene Zwischenstufe, Übergangsstufe des tragischen Spiels. Die Dichter mußten sich bemühen und taten es mit mehr oder weniger Geschick, ihre Mythen so zu wählen, daß zur Not ein Chor von Satyrn darin vorkommen konnte. Die Tragödie wird zum Satyrspiel; um der Satyrn willen muß sie in ihrem Niveau sinken. Dies wird der Fall gewesen sein um die Zeit, wo die Tyrannis in Athen gestürzt wurde, und das Volk das Arrangement der Spiele selber übernahm. Aristoteles weiß darum aus dieser Zeit von Satyrspielen an Stelle der Tragödien; am wahrscheinlichsten beobachtet er das am Werk des Pratinas von Phleius. Dieser Mann ragt noch weit in die republikanische Zeit hinein; er erlebte die Reaktion auf dem Theater; z. T. macht er sie sogar noch mit, denn es sind von ihm auch richtige Tragödien bekannt. Es muß bald einem Dichter klar geworden sein, daß dieser Chor ein furchtbares Hemmnis bilde, daß es unmöglich sei, sich in den Mythen ständig und überall dem Chor anzupassen. Daß Aischylos dieser Dichter war, ist nicht zu beweisen, aber manches spricht dafür. Wenn wir seinen Einfluß um die Jahrhundertwende einsetzen lassen, so verstehen wir, warum noch eine größere Anzahl Satyrspiele des Pratinas vorhanden waren. Sie gehören größtenteils in das letzte Dezennium des 6. Jahrhunderts. Jetzt gab man auch dem Chor wie dem Schauspieler eine wandelbare, aber rein menschliche Gestalt. Der Schritt war offenbar vom kultischen Standpunkt aus kühner als andere; er konnte darum nicht konzessionslos erfolgen. An der religiös empfindlichsten Stelle der Aufführung, am Schluß, wurde noch ein Spiel angehängt, in welchem der alte dionysische Begleiterchor blieb. Die Tragödie aber hatte die *σεμνότης*, den pathetischen Ernst, wieder gefunden, der ihr verloren gegangen war. So ist das Satyrspiel bloß ein Intermezzo, rasch erholte sich das Chorlied davon wieder.

Zu ὑποκριτής vgl. W. Kranz, Die Urform der attischen Tragödie und Komödie, N. Jahrb. kl. Altert. 1919, S. 155. Ich weiche von diesem genialen Aufsatz freilich in diesem Punkte ab. Im übrigen glaube ich, bedarf die oben gegebene Darstellung nicht vieler Erklärungen. Auf die angegebene Weise scheint sich die Doppelangabe des Aristoteles über die Entstehung aus dem Dithyrambus und das ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν vereinigen zu lassen. In dieser Richtung weist auch die Figur des Pratinas (s. u.).

Von allerhöchstem Interesse ist nun aber die formale Seite der Entwicklung des Chorliedes zur Tragödie. Der Hypokrit sang nicht in den Strophen des Chores, er sprach in iambischen Trimetern oder trochäischen Tetrametern. Es wurde die Stilform gewählt, in der ein einzelner seiner persönlichen Empfindung Ausdruck geben konnte. Diese Formen waren in Ionien entstanden; sie bedeuteten dort die gebundene Umsetzung der Erzählung, der Anekdote usw. Solon hatte sie nach Athen verpflanzt und neben der Elegie verwendet zur Erzählung dessen, was er geleistet, und wie es ihm gedankt wurde. Ursprünglich nahmen sie, wie es scheint, gewisse typische ionische Spracherscheinungen mit, wie der Chor bis in die Spätzeit dorische aufwies.

Die Einführung des Neuen konnte nur in kleinen Dosen geschehen. Die musikalisch-strophische Einheit des Chorliedes durfte erst allmählich zersprengt werden. Ursprünglich wurden nach der Strophe einige wenige dieser neuen Verse eingeschoben, und zwar gleichviele nach jeder Strophe, als ob auch diese gesprochenen Verse respondieren sollten. Der Einzelsprecher verteilte das, was er zu sagen hatte; dadurch wurde der Chor von selber zum Frager, der Schauspieler zum Antworter. Dabei mußte es sich geben, daß diese Chorfragen zum Teil recht formelhaft, ja geradezu sinnlos wurden; sie mußten nur die musikalisch-strophische Einheit weiter markieren. Aus dieser Erscheinung mag dann als letzte Steigerung die Stichomythie hervorgewachsen sein, indem diese fast lächerliche Art von in Frage und Antwort aufgelöster Erzählung mit den Fortschritten der Sprechpartien ganz in diese aufgenommen wurde.

Diese älteste Form, „daß auf die Strophe des Chorgesanges die Schauspielerantwort folgt, auf schmeichelnde, angstvolle, verzweifelte Worte des Liedes abweisende, be-

ruhigende, drohende Trimeter" (Kranz, a. a. O., S. 156), ist im ältesten Drama des Aischylos, den Hiketiden, noch greifbar, in den Persern wenigstens noch erkennbar. Aus dieser sog. epirrhematischen Form erwuchs dann die Schauspielerrede und weiterhin die *στάσιμα* durch Vereinigung einerseits der gesprochenen, anderseits der gesungenen Partien. Die ersteren drängten durch ihren Inhalt genötigt dazu; die letzteren erhielten dadurch die ihnen eigentümliche, von allen andern chorlyrischen Erzeugnissen abweichende Form. Sobald die Rhesis d. h. die gesprochenen Partien zuviel Platz einnahmen, sprengten sie die strophische Einheit — nach einem langen Intermezzo war es nicht mehr angängig, in der gleichen Melodie fortzufahren. Infolgedessen erhielt jedes Stasimon seine eigene Melodie. Vielleicht war schon vorher durch das Epirrhema die Epode unmöglich geworden und das Chorlied wieder zu seiner ursprünglichen, nicht triadischen (a a b a a b...), sondern einfachen Form a a a a...) zurückgekehrt. Auf alle Fälle zeigen die Stasima die Strophenform a a, b b, c c.

Aristoteles behauptet (Poetik 1449a 21): *τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο, τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.* Dies wird durch unsere Beobachtung nicht bestätigt, da nur Perser und Agamemnon trochäische Tetrameter enthalten. Das beweist aber natürlich nichts gegen die Angabe des Aristoteles. Vielleicht spricht für das Alter des Trochaios, daß auch die Epirrhemata der Komödienparabase prinzipiell in Trochäen gehalten sind.

Daß der ionische Sprechvers auch ursprünglich den ionischen Dialekt mit sich geführt haben soll, ist nicht befremdlicher als die Tatsache an und für sich, daß man den Iambus überhaupt in das Chorlied einließ. (Dies trotz Georg H. Mahlow, Neue Wege durch die griech. Sprache und Dichtung [1927], S. 103.) Offenbar hatte Aristoteles noch Stücke vor sich, die stark ionisch waren, wenn er sagt (Rhetorik 1404a 29): *οὐδὲ γὰρ οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες ἔτι χρῶνται τὸν αὐτὸν τρόπον, ἀλλ'ὥσπερ καὶ ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν, ... οὕτω καὶ ἐκ τῶν ὀνομάτων ἀφείκασιν ὅσα παρὰ τὴν διάλεκτόν ἐστιν.* Auf den Stilunterschied, den das euripideische Drama gegenüber dem aeschyleischen zeigt, bezieht es Kranz a. a. O. S. 151. Ein stark ionisch gefärbtes Fragment aus den Phoinissen des Phrynichos ist uns durch Oxyrh. Pap. II erhalten; vorzüglich behandelt von Diels, Rhein. Mus. 56 [1901], S. 29; ganz anders deutet den ionischen Einschlag dieses Fragmentes Marx, Rhein. Mus. 1926, S. 358.

Die eigentliche Entwicklungsgeschichte der Tragödie, wie sie

oben gegeben ist, hängt in ihren Hauptzügen von dem schon zitierten Aufsatz von Kranz ab. Ich verweise auf seine Analysen, die ich nicht wiederholen will, und die ich für ganz überzeugend ansehe. In seinen übrigen Annahmen stimme ich ihm freilich nicht zu, hauptsächlich in seiner Parallelsetzung der Komödie, in der er sogar in formaler Hinsicht eine Vorläuferin der Tragödie sieht. Nur in einer Hinsicht möchte ich eine formale Beeinflussung der Tragödie durch die Komödie annehmen. Der unzweifelhaft älteste Bestandteil der alten Komödie ist die Parabase, d. h. der Auftritt des Chors von der Seite her vor das Volk, vor das Publikum (Wilamowitz, Aischylos. Interpretationen, S. 3; Kranz a. a. O. S. 154 Anm. 3). Das kann erst im Theater geschehen sein. Die Parabase war die erste unter dem Einfluß der Tragödie gestaltete, nicht einfach improvisierte Form der Komödie, gesungen von jenem verkleideten Chor, der den ältesten Teil der Dionysien bildet, schon vor der Übersiedelung an die Akropolis. Die Konkurrenz der Tragödie oder sagen wir noch des Dithyrambus zwingt die alten Festteile zu höherer Anstrengung. Die großen Epirrhemata, die nun nach ᾠδαί (Chorliedern) das Hauptstück der Parabase bilden, scheinen eigenartige Erweiterungen des damals herrschenden Epirrhematastils der Tragödie zu sein. Dieses Stilprinzip, das von der Tragödie bald aufgegeben wurde, erstarrte in der Komödie und blieb dort so erhalten. Dafür sind die Einzugsanapäste, die die Parabase eröffnen, wohl eine Tat des „Erfinders" der Parabase, da sie bedeutend besser in die Komödie passen als in die Tragödie. Sie mögen dann ihrerseits nachträglich von der Tragödie übernommen worden sein, wofür schon der Flötenspieler an der Spitze Zeugnis ablegt (vgl. Scholien Wespen 580 und Bethe, N. Jahrb. kl. Altert. 1907, S. 83); weil der Name Parabasis für die Komödie in fester Bedeutung verwendet wurde, erhielt diese Eingangsszene in der Tragödie den Namen Parodos. Für den Tragödiendichter verlor der Chor erst nach und nach seine instrumentale Eigenschaft.

Zur Stichomythie vgl. Adolph Groß, Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie, Berlin 1905, der der Stichomythie eine viel zu wichtige Rolle zuweist in der Genesis der Tragödie, indem er sie direkt aus lyrischen Wechselgesängen hervorgehen läßt. Sehr richtig hat Kranz (a. a. O. S. 158) den Tatbestand erkannt, wenn er sagt: „Wir sehen, wie aus der epirrhematischen Szene eine der Stichomythie ähnliche Unterhaltung entstehen konnte, und es liegt am nächsten, diese selbst als Trimeternachbildung der so verkürzten Epirrhemakomposition aufzufassen."

3. KAPITEL.

DIE FRÜHZEIT DER TRAGÖDIE.

Trotz aller Bemühungen ist es uns nicht vergönnt, die einzelnen Stadien der Frühentwicklung der Tragödie festzustellen oder sie gar mit bestimmten Dichtern in Verbindung zu setzen. Vorzüglich muß alles, was vor dem Sturze der Tyrannis und damit vor der agonalen Organisation des tragischen Spieles liegt, völlig im Dunkeln bleiben, weil erst von diesem Moment an archivalisches Material vorliegt. Einzig der Name des Thespis mag eine gewisse Gewähr haben, obgleich wir nicht wissen, ob derselbe die entscheidende Rolle wirklich gespielt hat, die ihm die spätere antike Gelehrsamkeit zuweist. Hingegen haben wir doch eine ursprünglich durch musikhistorische Interessen uns erhaltene Probe aus jener Periode, wo das Lied durch den Schauspieler um des Chores willen zum Satyrspiel geworden war. Datieren läßt sie sich nicht, doch kann sie eventuell sogar aus vorrepublikanischer Zeit stammen, da ihre Erhaltung nicht dem Theaterarchiv, wie bei den Tragödien, verdankt wird, sondern freier Publikation, wie es bei andern Lyrikern der Fall ist. Noch wurde es offenbar als chorlyrisches Produkt empfunden; spricht doch auch das Lied, das tatsächlich ein Eisodion (Einzugslied) des Satyrchors ist, die Gedankenwelt des Dichters aus wie der Anfang eines Chorliedes, etwas, was natürlicherweise später nie mehr der Fall ist. Noch lebt im Chor etwas von seinem instrumentalen Charakter.

Vielleicht fand ursprünglich die (eine?) Tragödienaufführung noch am einen Festtag, dem des κῶμος statt. Nachher, als die Demokratie den Agon einführte (anfänglich zwischen den Bürgern, die die Spiele ausstatteten, nicht zwischen den Dichtern), mußte das Fest verlängert werden. Einzelheiten lassen sich auch dabei nicht feststellen; sehr

wichtig wäre vor allem ein Einblick in die Entstehung der Trilogie resp. der Tetralogie. Unsere Ansicht ist, daß der Gedanke der Dreiteilung des mythischen Teils erst kam, als das Satyrspiel schon als ein losgetrenntes Stück hinten angehängt wurde. Nach unserer Überzeugung handelt es sich nicht um eine Dreiteilung von etwas ursprünglich Ungeteiltem, sondern es wurden normalerweise drei Stücke vom gleichen Dichter hintereinander gespielt; dazu kam als viertes das Satyrspiel. Einheitlicher Stoff war nicht notwendig, schon die „Einnahme von Milet" des Phrynichos muß allein gestanden haben, aber für Aischylos war er das Normale. Die Späteren kehren wieder zur alten Freiheit zurück. Die drei Stücke + Satyrspiel füllten einen Tag; das einzelne Stück bildet das Maximum, was man Chor, Schauspieler und Publikum für ihre ununterbrochene Teilnahme zumuten konnte. Die Stoffe mochten ebenfalls die Existenz mehrerer folgender Stücke wünschbar machen, indem sie den Helden eventuell in verschiedenen Altern einführen, verschiedene Lokalitäten voraussetzen und damit einen andern Chor fordern (vgl. Welcker, Aeschyleische Trilogie, S. 488). Die Dreizahl mag psychologisch naheliegen. Es muß im letzten Dezennium des 6. Jahrhunderts und in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts nebeneinander Satyrspiele, Tragödien in Trilogienform, andere Verbindungen von Tragödien miteinander und mit Satyrspielen gegeben haben, bis wohl durch den Einfluß einer Persönlichkeit sich ein fester Typus durchsetzte. Diese Persönlichkeit wird Aischylos gewesen sein.

Wie weit die Überlieferung wirklich auf Wissen, wie weit sie auf Vermutungen beruht, die überhaupt Aischylos zum eigentlichen Schöpfer des Dramas macht, ist fraglich. Es wird ihm die Einführung des zweiten Schauspielers zugeschrieben, ebenso die Einführung des tragischen Kostüms, das sich deutlich aus kultischen Requisiten zusammensetzt. Der Wunsch, Illusion und gesteigerten Eindruck zu erwecken, ist jetzt endgültig da. An Stelle des Zwiegespräches von Chor und Hypokrit tritt allmählich das wirkliche Spiel; der Chor als Partner genügt rasch nicht mehr. Eine zweite Einzelfigur wurde gewünscht. Auch das Bühnenbild mußte dementsprechend realistischer werden, doch wird davon bei

Aischylos noch genauer die Rede sein müssen. Kulissen (*σκηνογραφία*) werden erst dem Sophokles zugeschrieben.

Über den Beginn der amtlichen Aufzeichnungen, die uns in einem literarischen Auszug (2. Hälfte des 4. Jahrhunderts) in der Inschrift I. Gr. II 971 = Sylloge[3] 1078 vorliegen (sog. Fasten), läßt sich nichts Sicheres sagen, da ihr Anfang zerstört ist. Das erste Jahr, das dasteht, ist 473/2. Auch die zu ergänzende Überschrift, die bei Wilhelm (Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen, Wien 1906) so lautet: *ἀπὸ τοῦ δεῖνος ἄρχοντος, ἐφ' οὗ πρῶτ]ον κῶμοι ἦσαν τῶ[ι Διονύσωι*, hilft zu keinem einwandfreien Resultat. *κῶμοι* scheint darin, wie begreiflich, das ganze Fest zu bezeichnen. Unsere nicht zu beweisende Überzeugung ist, daß diese Aufzeichnungen so gut wie die Einrichtung der Agone erst der Demokratie angehören. Zur Inschrift siehe die Literatur in der Sylloge; seither noch P. Geißler, Philol. Untersuchungen 30 (1925).

Der Name des Thespis taucht zum erstenmal bei Aristophanes auf (Wespen 1479) als Beispiel eines Tragödiendichters aus alter Zeit. Aristoteles scheint ihm, falls das Zitat des Themistios nicht nur ungenaue Erinnerung an die Poetik ist (vgl. Hiller, Rhein. Mus. 39 [1884], S. 329), eine ganz bestimmte Rolle zugewiesen zu haben in der Entwicklung des tragischen Spiels; das ist aber wohl eine Konstruktion (Themistios or. 26, 316d; siehe Wilamowitz, Aischylos, S. 12, Nr. 37). Ausgeschlossen ist es nicht, daß Thespis eine mythische Figur ist wie Musaios; man denke an den *Θέσπις ἀοιδός*, Odyssee 17, 385.

Über die Theorien der griechischen Gelehrten zur Anfangsentwicklung der Tragödie lohnt sich nicht zu sprechen. Aus einer solchen, die das attische Drama als autochthone Schöpfung direkt aus lokalen Dionysoskulten herleiten wollte, stammt Thespis' Heimatdorf Ikaria mit einem Bock als Kampfpreis. Dieselbe Übertragung gewisser den Dionysoskult betreffenden Dinge auf Thespis liegt im Thespiskarren vor, der eine Kopie des Schiffskarrens des Gottes ist (vgl. W. Kroll, Zeitschr. f. d. Gymnasialwesen 63 [1909], S. 232). In ähnliche Geschichtsklitterung gehört auch der uralte Tragiker Epigenes von Sikyon u. ä. m. (Suidas s. v. Thespis; vgl. Wilamowitz, Aischylos, S. 18, Nr. 50).

Ungeheuer wichtig ist das Fragment des Pratinas (Athenaeus 14, 617b; Bergk p. l. Gr.[4] III, S. 557; Wilamowitz, Sappho und Simonides, S. 132; Diehl, Anthol. lyr. II, S. 124; dort die vollständige Literatur; dazu kam seither Pohlenz a. a. O.). Es sind ca. 20 Verse, zuerst Anapäste, die ohne Abschluß in Trochäen, die mit Daktylen gemischt sind, übergehen. Überliefert sind sie, wie jetzt allgemein anerkannt wird, durch musiktheoretische Schriften (Aristoxenos); die einleitenden Worte *Πρατίνας δὲ .....* sowie das Wort *ὑπόρχημα* (vgl. zu diesem Garrod, The classical review 1920, 133) sind für uns nicht maßgebend. Der Inhalt dieser Verse ist kurz folgender, wobei die für uns wichtigen Partien wörtlich übersetzt sind: „Was bedeutet dieser Lärm, was wollen diese Tänze (Tanzlieder?), was für ein

Übermut macht sich breit vor der vielumlärmten Thymele des Dionysos? Mein, mein ist Bromios; ich muß singen, ich muß [ihn] preisen, jagend durch die Berge mit den Naiaden, wie ein Schwan, der singt ein buntgefiedertes Lied. Den Gesang machte die Muse zur Herrscherin, die Flöte soll in zweiter Linie kommen; ist sie doch Dienerin; nur dem Komos und den an der Tür (der Geliebten) sich abspielenden Faustkämpfen trunkener junger Männer will sie Führerin sein. Fort mit der Flöte" — anstatt Flöte heißt es: *τὸν φρυνεοῦ ποικίλοι πνοὰν ἔχοντα* = den der den Atem einer bunten Kröte hat. Es folgen weitere Beschimpfungen der Flöte. Dann: „Siehe dieses Dir dargebrachte Hinundherwerfen von Arm und Bein, o Dionysos: nunmehr höre meinen dorischen Chorgesang."

Zu leugnen, daß dieses aus einem Satyrspiel stammt, so sehr es noch Chorcharakter an sich trägt, ist Voreingenommenheit. Es ist nicht mehr der Chor als Instrument, es sind lebendige Satyrn. Nach dem letzten Vers dieses Stückes, das ein Eisodion ist, beginnt das Spiel. Noch ist also zu Beginn ein Rest indirekter Darstellungsform geblieben. Eine Parodos fehlt noch, falls man sie nicht als Keimanlage in den paar Anapästen zu Anfang erblicken wollte. Ähnliche Kunstkritik findet sich nicht selten im Chorlied (Zusammenstellung bei Garrod a. a. O., S. 134).

Die Sprechenden sind deutlich Satyrn. In welcher Situation befinden sie sich? Ein anderer Chor ist in der Orchestra zu der Thymele (wahrscheinlich dem Altar in der Mitte der Orchestra) gekommen, der ebenfalls den Dionysos preist. Diese Lobpreisung kommt aber vielmehr ihnen, den Satyrn, zu. An dem andern Chor setzt er hauptsächlich aus, daß dort die Flöte dominiert; der Satyrchor braucht sie offenbar auch, aber sie spielt bei ihm nicht diese Rolle. Sein Lied wird mit dem Schwanengesang verglichen, während die im feindlichen Chor dominierende Flöte der Kröte gleicht. Nach dieser Polemik weist er auf seinen Tanz als einen dem Gott wohlgefälligen hin und leitet zu seinem Lied über, das er dorisch nennt. Mit vollem Recht wird stets betont (Sokrates IV, S. 622; Pohlenz a. a. O., S. 315), daß dieser andere Chor eine Realität darstellen muß. Eigentlich sollte er nicht nur kurz vorher dagewesen sein, sondern er sollte noch sichtbar sein, so daß unser Chor mit Fingern auf ihn weisen könnte. Dafür kommt in Betracht in erster Linie ein Tragödienchor, dessen Dichter in Zusammenhang mit der Veränderung des Chores und der Wiedereinführung des ernsten Tragödiengeistes auch musikalische Veränderungen vorgenommen hätte. Wiederholt schon hat man das Bild der Kröte (*φρυνεοῦ*) auf den Tragiker Phrynichos bezogen (Dalecampius, Garrod, Pohlenz). Diese Gleichung ist bestechend, unangenehm ist nur, daß der Tragödienchor nicht da ist. Das gleiche gilt, wenn man etwa an den neu eingeführten Dithyrambus (z. B. des Lasos von Hermione) denken wollte. Eine weitere Vermutung ist m. W. noch nie geäußert worden. Wenn das Angegriffene die Parabase eines Komödienchores wäre? Die als Tiere verkleideten

Komasten, die eigentlich nur herumzuziehen hatten mit Anapästen (dem μακρόν der Parabase) unter Flötenbegleitung (man denke an die Vasenbilder bei Marg. Bieber, Tafel 66 und Abbildungen 120/21; vgl. Vers 9 unseres Liedes κώμῳ μόνον..... στρατηλάτας), sind unter dem Einflusse der Tragödie (die auf dem Zustand der Epirrhemata und des einen Schauspielers angelangt war) an die Thymele gezogen und haben dort an Ort stehen bleibend gesungen. Sie sind aber so sehr alter Teil des Komos, daß sie nachher nicht zu verschwinden brauchen, sondern am alten eintägigen Fest sich den Dithyrambus resp. das Satyrspiel in der Maske anschauen. Auf sie kann der Satyrchor mit Fingern hinweisen. Diese Parabase ist etwas Neues, darum hybriserweckend vom religiösen Standpunkt aus, eine unliebsame Konkurrenz vom Standpunkt des Satyrchors resp. seines Dichters. Die Flöte mag auch bei der Ode der Parabase, dem allgemeinen Komoscharakter sich fügend, eine ausschlaggebendere Rolle spielen als in der dorischen Choreia, dem Chorlied, das aus dem Peloponnes als Fremdes, Dorisches importiert worden war.

Der Name Trilogie ist erst aus frühhellenistischer Zeit belegt (Schol. Arist. Frösche 1124). Zur Frage vgl. jetzt P. Wiesmann, Das Problem der tragischen Tetralogie, Diss. Zürich 1929. Falls der Satz, daß es Sophokles gewesen sei, der δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογεῖσθαι begonnen habe, stimmen soll, muß er bedeuten, daß Sophokles prinzipiell auf eine κοινὴ ὑπόθεσις der Trilogie verzichtet habe, die Aischylos bevorzugte (Ausnahme: Persertrilogie). Verhängnisvoll war die organische Wachstumstheorie Welckers (vgl. M. Croiset, Rev. des ét. Grècques I, S. 369).

Über die Rolle des Aischylos für das tragische Kostüm vgl. Athenaeus I, 21d. Daß diese kultische Zugabe eine sekundäre Angelegenheit ist, und daß daraus nicht etwa gefolgert werden darf, der erste tragische Schauspieler habe Dionysos selber repräsentiert (wie W. Kroll, Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen 63 [1909] will), hat schon A. Körte betont (Festschrift zum Philologentag in Basel 1907, S. 198).

Einführung des zweiten Schauspielers und Reduktion des Chors: Aristoteles Poetik 1449a 16. Daß die Reduktion der Choreuten von 50 auf 12 mit der Erweiterung der Tragödie zur Tetralogie zusammenhänge, ist eine bestechende Vermutung von Wilamowitz (antike Stellen: Pollux 4, 110; Bios des Sophokles 25). Die Zahl 50 wird von anderer Seite freilich auch als eine Verallgemeinerung aus der Zahl der Hiketiden (50 Töchter des Danaos) angesehen. Sicher ist es, daß es im Agamemnon 12 Choreuten sind. Später waren es 15, was man dem Sophokles zuschrieb. Wahrscheinlich bestand auch auf diesem Gebiet ursprünglich große Freiheit.

Zur Skenographie vgl. Aristoteles Poetik 1449a 19.

Der bedeutendste ältere Zeitgenosse des Aischylos unter den Tragikern war Phrynichos (vgl. Marx, Rhein. Mus. 1928, S. 337). Die Süße seiner Lieder war noch am Ende des Jahrhunderts anerkannt (Aristoph., Vögel 749; vgl. Plutarch, Quaest. conv. 732f.). Suidas über-

liefert uns den Anfang eines alphabetischen Titelverzeichnisses mit 7 Dramen (alph. Verzeichnis auch bei Aischylos; vgl. Fr. Schmidt, Die Pinakes des Kallimachos, S. 71); von anderswoher sind uns noch weitere drei bekannt. Sie mögen aufgezählt und kurz besprochen werden, obgleich sich für unsere Betrachtungsweise kaum Nennenswertes ergibt.

1. *⟨Ἀλθαία ἢ⟩ Πλευρώνια⟨ι⟩* 2. *Αἰγύπτιοι* 3. *Ἀκτέων* 4. *Ἄλκηστις* 5. *Ἀνταῖος ἢ Λίβυες* 6. *Δίκαιοιἢ Πέρσαι ἢ Σίνδωκοι* 7. *Δαναΐδες*. Dazu kommen 8. *Μιλήτου ἅλωσις* (Herodot 6, 21), 9. *Τάνταλος* (Hesych), 10. *Φοίνισσαι* (besonders Hypothesis Aischylos Perser).

Zu 1. Kann wegen des zu ergänzenden Haupttitels *Ἀλθαία* nicht in Pleuron spielen (wie Karl Robert, Hermes 33 [1898], S. 157, will); Chor besteht offenbar aus pleuronischen gefangenen Frauen; vgl. Phrynichos' und Euripides' Phoinissen. Das gibt dem Chor eine gewisse Objektivität. Meleagers Tod ist in einer Gesangspartie erzählt (Frgm. 6). Nach Pausanias hätte Phrynichos als erster die Geschichte vom Schicksalsscheit erzählt (ebenda).

Zu 2. Wie 7 *Δαναΐδες* auch Titel des Aischylos.

Zu 3. Gleicher Stoff wie Aischylos in den *Τοξότιδες*.

Zu 4. Vorbild der Alkestis des Euripides. Der Tod tritt auf und schneidet der Alkestis eine Locke ab, wodurch sie den Unterirdischen verfällt. Sie, die Schwache, siegt zuletzt mit Hilfe des Herakles wie bei Euripides. (Falsches bei Alfred Schöne, Die Alkestis des Euripides [Kieler Rede 1895]; Dieterich, Pulcinella, S. 69; neuester Rekonstruktionsversuch von Leo Weber [Rhein. Mus. 79, 1930 S. 35.])

Zu 5. Kampf des Herakles mit Antaios.

Zu 6. Verdorbener Titel. Es scheint mir ganz unrichtig, die Beinamen auf die Phoinissen zu beziehen, weil dort im Prolog Sitze von einem Eunuchen für die Ratsherren *τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις* aufgestellt werden. Vielleicht *Δίκτυς ἢ Περσεύς*. Könnte *Σίνδωκοι* auf die versteinerten Genossen des Königs gehen? Der Diktys des Euripides wäre diesem Drama nachgebildet.

Zu 8. Vgl. zu diesem politischen Drama Marx a. a. O.; Zielinski, Eos 30, S. 76.

Zu 10. Vgl. Wilamowitz, Aischylos. Interpretationen S. 49. Über den Prolog siehe oben. Der Rat besteht aus Statisten. Chor Phönizierinnen. Die Steigerungskurve in den Persern des Aischylos, die jünger sind als die Phoinissen, ist größer. In den Phoinissen weiß man von Anfang an um die Niederlage, in den Persern erst nach und nach. Darum ist es unrichtig, mit Marx die Perser für das Vorbild anzusehen. Formale Dinge sind damals noch viel freier; Prolog kann leicht im älteren Stück sein, im jüngern nicht. Im übrigen ist es nicht gut möglich, daß die Aufführungszeit der Phoinissen nicht archivalisch zu erschließen war.

Von Aristias, dem Sohne des Pratinas, sind folgende Dramentitel überliefert: Antaios (wie Phrynichos), Atalante, Keres (Satyrspiel), Kyklops (ebenfalls, Vorbild des Euripides), Orpheus, Perseus und Tantalos (wie Phrynichos).

4. KAPITEL.
AISCHYLOS.

Äußere Daten: Geboren in Eleusis ca. 525. Nach der Jahrhundertwende erstes Auftreten als Dichter (und Schauspieler). Erster Sieg 484. Zweimaliger Besuch bei König Hieron von Syrakus, für den er ein Stück *Αἰτναῖαι* (oder *Αἴτναι*) schrieb. Teilnahme an der Schlacht von Salamis und vielleicht andern Kriegshandlungen. 468 unterliegt er gegenüber Sophokles. Gestorben 456/5 in Gela auf Sizilien.

90 Titel von Tragödien resp. Satyrspielen sind uns bekannt. 7 Dramen sind überliefert: Hiketiden, Perser (472), Sieben gegen Theben (467), Prometheus, Orestie mit den drei Stücken Agamemnon, Choëphoren, Eumeniden (458).

Zum Leben am besten Wilamowitz, Aischylos. Interpretationen S. 231. Zu den Kontroversen über die Zahl der Stücke vgl. Albrecht Dieterich, Rhein. Mus. 48, S. 141 = Kl. Schr. S. 111; dagegen richtig Wilamowitz in der Aischylosausgabe S. 8.

I. DIE HIKETIDEN.

Das älteste uns erhaltene Drama sind die Schutzflehenden. Die sehr unvollkommene Erhaltung schadet weniger (obgleich es peinlich ist, daß an einer entscheidenden Stelle eine viele Zeilen umfassende Lücke vorliegt) als das Fehlen der andern Stücke der Trilogie, denn nicht nur ergibt sich erst aus dem Gesamtkomplex die Art der Sagenbehandlung, sondern es wird auch für die dynamischen Verhältnisse nicht ohne Bedeutung sein, daß unser Drama Teil eines größeren Ganzen ist. Auf alle Fälle muß die Frage im Auge behalten werden, ob die Spannungsgesetze, die wir für die Einzeldramen der spätern Zeit postulieren, bei Aischylos auf die bekanntlich stofflich geschlossene Trilogie ausgedehnt werden oder ob sie auf das Einzelstück beschränkt sind. Im übrigen haben die Untersuchungen eines Jahrhunderts zu dem Ergebnis geführt, daß die Hiketiden das erste Stück der Trilogie sein müssen, dem als zweites die *Αἰγύπτιοι*

folgten, als drittes die Δαναΐδες; Satyrspiel war wohl die Ἀμυμώνη. Die ganze Trilogie hieß vielleicht auch Δαναΐδες. Zuerst soll eine detaillierte Analyse nach der üblichen gedanklichen Problemstellung gegeben werden. Auf Hervorhebung der Steigerung der Wirkungsintensität wird verzichtet; es muß sich uns die Notwendigkeit der Anerkennung eines dynamischen Prinzips gerade aus der Ergebnislosigkeit der gewöhnlichen Betrachtung aufdrängen.

A 1—41. Anapästisches Einzugslied des Chores, der aus 50 fremdartig gekleideten Mädchen, den Töchtern des Danaos, besteht. Sie treten auf mit Zweigen in den Händen. Sie sind begleitet von Dienerinnen (gleiche Anzahl?) und ihrem Vater Danaos. Sie fliehen auf den Rat des Vaters aus Ägypten vor der verruchten Verwandtenehe mit ihren Vettern, den Söhnen des Aigyptos, nach Argos, woher ihre Stammutter Io kam. Ihr Götter, helft uns und vernichtet auf dem Meer die uns verfolgenden Aigyptossöhne, bevor sie unsere Lager wider unseren Willen besteigen, von denen das Recht sie fern hält, indem sie des Vaters Bruderkinder für sich beanspruchen.

B 42—175. Lieder des Chores, der unterdessen in die Mitte der Orchestra gelangt ist. Thema: Io; sie wird die Argiver an gemeinsame Verwandtschaft erinnern. Ihr Götter, helft der gerechten Sache; vor allem Zeus. Er möge sein Auge richten auf die menschliche Hybris. Die jungfräuliche Artemis helf uns Jungfrauen, daß wir dem Bette der Männer unvermählt, unbezwungen entgehen. Sonst werden wir uns töten.

C 176—233. Danaos, der während des Gesanges einen Hügel erstiegen hat, teilt mit, daß er das Nahen bewaffneter Männer sieht. Es seien offenbar Argiver. Die Töchter sollen sich setzen auf diesen Hügel, der einer Mehrzahl von Göttern geweiht ist. Es ist eine θεῶν ἀγορά. Die Mädchen steigen hinauf und wenden sich an die einzelnen Altäre. Danaos: Setzt euch in den frommen Bezirk aus Furcht vor den Raubvögeln, vor den Blutsverwandten, die Feinde sind und das Geschlecht beflecken. Wie könnte einer rein sein, der eine Frau wider ihren Willen ihrem Vater, der nichts davon wissen will, wegheiratet.

D 234—343. Pelasgos, der Argiverkönig, zieht ein mit großem Gefolge. Der Chor verhandelt mit ihm, Danaos schweigt. Er legitimiert sich durch die Berufung auf Io. Der König überzeugt sich von der Richtigkeit der Verwandtschaft. Warum verließt ihr Ägypten? — Aus Abneigung gegen die Ehe. — Worum bittet ihr? — Nicht Sklavin werden zu müssen der Sippe des Aigyptos. — Handelst du so aus Haß oder sprichst du von etwas, was unerlaubt wäre? Der Chor will offenbar sagen, daß eine Ehe unter Verwandten sinnlos sei. Wer würde noch Freunde kaufen, die er schon besitzt, d. h. Verwandte als Gatten wählen? Pelasgos weist darauf hin, daß die Kraft der Familien dadurch wachse, worauf der Chor ironisch antwortet. (Diese Partie ist sehr unsicher.) Dann fragt Pelasgos abbrechend: Was wollt ihr von mir? Chor: Daß du uns nicht auslieferst. Pelasgos: Das bedeutet Krieg. Chor: Die Gerechtigkeit hilft den mit ihr Verbündeten; habe Respekt vor Zeus, dem Hüter der Bittflehenden.

E 344—523. Drängende Bitte des Chores in lyrischen Maßen. Antworten des Pelasgos als Epirrhemata. Er zögert: es handelt sich um das ganze Gemeinwesen; dieses muß entscheiden. Pelasgos: Wenn die Söhne des Aigyptos die Macht über dich haben, indem sie versichern, nach dem Gesetz der Stadt deine Nächstverwandten zu sein, wer würde es dann wagen, sich ihnen zu widersetzen? Du mußt herausbringen (und beweisen), daß sie nach den heimischen Gesetzen keine Gewalt über dich haben. Chor: Nie möge ich untertan werden der Gewalt der Männer. Keine Grenze wird meiner Flucht vor ihnen gesetzt sein. Du entscheide, nachdem du das Recht als Bundesgenossen gewählt. Pelasgos: Die Stadt muß entscheiden. Der Chor bittet immer dringender, droht damit, daß er sich an den Götterbildern aufhängen werde. Trotzdem Pelasgos die Gefahren sieht, scheut er doch den Zorn des Zeus Hikter. So gibt er folgende Anordnung: Du, Danaos, gehe in die Stadt und lege diese Bittzweige auf die Altäre, damit die Bürger von eurer Ankunft erfahren. Danaos dankt und bittet um Begleitung für Führung und Schutz. Pelasgos ordnet hierfür einige aus seinem Gefolge ab. Dann heißt er den Chor die *θεῶν ἀγορά*

zu verlassen und sich im Haine aufzuhalten. Der Chor ist ängstlich, Pelasgos beruhigt ihn: Euer Vater wird nicht lange wegbleiben; ich gehe eine Volksversammlung einzuberufen und werde deinen Vater unterweisen, was er darin zu sagen hat. Du bete zu den Göttern.

F 524—599. Chorlied in der Orchestra. Gebet usw.

G 600—709. Danaos kehrt zurück: Das Volk hat beschlossen, uns hier anzusiedeln und uns das Asylrecht zu gewähren. Danklied des Chores, Wünsche für Argos.

H 710—775. Danaos, der unterdessen wieder auf den Hügel gestiegen ist, verkündet das Nahen eines Schiffes mit schwarzen Männern. Jetzt sei alles ruhig; ich gehe Hilfe holen. Der Chor ist voller Angst; er steigt wieder auf den Hügel. Alle Hoffnung liegt bei den Göttern und ihren Standbildern.

I 776—910. Angstlied des Chores. Er will sterben, bevor ein Mann seinen Leib berührt. Sehr korrupter Text. Es tritt der Herold der Aigyptossöhne auf. Er spricht grob und fremdartig, respektlos gegen die Götter von Argos. Zuletzt steigt er mit seinen Trabanten auf den Hügel und macht Jagd auf die Mädchen. Im entscheidenden Moment erscheint Pelasgos mit überlegen starker Mannschaft.

K 911—965. Es stehen sich gegenüber der freche Fremdling und der halb ruhige, halb gerecht zornige Pelasgos. Letzterer: Du weißt nicht, wie man als Fremder sich zu benehmen hat. Herold: Wieso? Ich hole nur, was ich verloren habe. Pelasgos: Wer sind deine Vertreter hier im Lande? Herold: Hermes, der Gott des Findens.... Der Herold droht: Wer wagt es mir vorzuenthalten die durch Vetternschaft mir zukommende Schar der Frauen? Das gibt Krieg! Pelasgos: Die Stadt hat beschlossen, sie gegen Gewalt nicht herauszugeben. Wenn sie freiwillig gehen, kannst du sie haben. Herold ab. Pelasgos läßt die Mädchen in die Stadt ziehen mit ihren Dienerinnen. Dort sind Häuser bereit, wo sie mit andern oder wo sie allein wohnen können, ganz wie sie wollen. Pelasgos ab.

L 966—1017. Der Chor zieht vom Hügel herunter. Ihr Mägde, stellt euch so auf, wie eine jede jeder von uns von Danaos zugeordnet worden ist. Danaos tritt auf. Er

äußert sich befriedigt über das Erreichte. Er hat ein Gefolge bekommen zu seiner Ehre und zu seinem Schutze. Er ermahnt die Mädchen zu sittiger Aufführung. Junge Frauen, wie ihr, erwecken Gelüste. Der Chor beruhigt ihn.

M 1018—Schluß. Schlußgesang des Doppelchors: Herrinnen und Mägde. Die Herrinnen schließen: Nicht möge mit Zwang die Ehe kommen. Die Mägde: Diese unsere Schar (Korrektur; überliefert θεσμός vielleicht = Lied; vgl. zuletzt Wecklein, Philol. 82, S. 471) ehrt Kypris. Sie ist, verbunden mit Hera (d. h. in der Form der Ehe), eine gewaltige Göttin. Für die Flüchtigen aber sehe ich angstvoll voraus Schmerzen und Kämpfe. Wären die Aigyptossöhne, wenn die Götter das nicht gewollt hätten, so gut über das Meer gekommen? Wie bei vielen Frauen, so wird auch hier die Ehe das Ende sein. Es folgt ein Dialog, in dem vieles fraglich ist, aber sicher, daß der Chor in Ablehnung gegen die Ehe und die Dienerinnen auf ihrem pessimistischen Standpunkt verharren.

Dem Betrachter der in diesem Drama zutage tretenden Gedankengänge und Motivierungen haben vor allem die juristischen Dinge Beschwerde gemacht, nämlich sowohl die Ansprüche der Aigyptossöhne und die Gegenargumente der Danaïden als auch die neuerworbene Stellung der letzteren im argivischen Staat. Endgültige Lösungen dieser Probleme erwiesen sich, so sehr auch innerhalb des Stückes gewisse attischen Rechtsvorstellungen konforme Situationen vorkommen, doch nicht als erreichbar: die Existenz des Danaos, also des Vaters, ließ den Gedanken niemals zu, daß den Aigyptossöhnen als Vettern irgendwelche Rechtsansprüche auf ihre Kusinen erwachsen könnten (auch an Kriegsgefangenschaft ist nicht zu denken) — der locus classicus für diese Interpretation (387 ff.) ist so gewichtlos, geht dermaßen unter, wie schon die farblosen, nicht etwa ausweichenden Antworten der Hiketiden zeigen, daß ihm keine Bedeutung zugestanden werden darf. Ebenso verworren ist das Rechtsverhältnis der Danaïden zu Argos; nichts berechtigt uns dazu anzunehmen, sie hätten nur einen Teil ihrer Hoffnungen erreicht, indem sie bloß als Metöken, nicht aber als Bürgerinnen zugelassen worden wären. Im Gegenteil — Danaos drückt sich völlig befriedigt aus 491.

Nicht besser wird die Lage, wenn man sich den allgemeinen Gedanken zuwendet, mit denen man sich von jeher schon darum gerne befaßte, weil man auf diese Weise die fehlenden Dramen rekonstruieren zu können hoffte. Endlich glaubte man in der Männerfeindschaft, d. h. einer pathologischen Virginität der Danaïden, den Schlüssel gefunden zu haben. Diese Idee hätte dann auch die sich anschließenden Dramen zu bestimmen. Es kann demgegenüber aber nicht genug betont werden, daß dieses Motiv im erhaltenen Stück eigentlich nur im Gesang der Mägde am Schlusse angetönt wird, und auch dort ist es weniger die Allmacht der Liebe, die betont wird, als die Unumgänglichkeit der Ehe. Vorher wird stets nur die Abneigung gegen diese Männer, gegen die Söhne des Aigyptos, hervorgehoben; die Danaïden verlangen als ihr Recht, sich diesen Männern fernzuhalten; dieses Recht betrachtet auch ihr Vater als selbstverständlich, darum ist er eins im Willen mit seinen Töchtern; das Recht verlangen sie, diese Aigyptossöhne nicht zu heiraten, weil sie sie nicht wollen. Die Idee des Amazonentums der Danaïden — in ihrer Fremdartigkeit mahnen sie den Dichter an Amazonen —, ihrer Liebesfeindschaft stammt auch gar nicht aus den Hiketiden, sondern aus dem einzigen größeren Fragment, das aus den Danaïden, dem dritten Drama der Trilogie, erhalten ist (Nauck, frgm. 44, in Wilamowitz' Aischylosausgabe S. 380). Da feiert Aphrodite in herrlichen Versen den Triumph der Liebe in der Natur, malt die Befruchtung der Erde durch den Himmel aus und schließt: Von alledem bin ich die Ursache. Ohne allen Zweifel richtet sich aber diese Huldigung an die Liebe nicht gegen die Danaïden, sondern sie soll die ihrem Vater ungehorsame Hypermestra retten und rechtfertigen, die ihren Gemahl Lynkeus nicht, wie alle ihre Schwestern es mit ihren Gatten machten, in der Brautnacht ermordete. Es ist demnach schwer, ja vielmehr unmöglich, eine das ganze Drama beherrschende Idee ausfindig zu machen.

So war es als ein wirklicher Fortschritt zu betrachten, als man neuerdings die verschiedenen Motive, die der Dichter hervorzuheben beliebte, als Leitmotive behandelte, die von Zeit zu Zeit aufzutauchen hätten. Es sollten ihrer fünf sein:

Hiketiden-, Argos-, Polis-, Amazonen- und Aphroditemotiv. Die Beobachtung ist richtig, aber die Deutung schon darum falsch, weil es an und für sich nicht wahrscheinlich ist, daß ein so ausgeklügelter (ganz rationalistischer und an und für sich unkünstlerischer) Gedanke, wie ihn die Wagnerschen Leitmotive darstellen, zweimal in großem Maßstab Wirklichkeit geworden sein sollte. Im übrigen zeigen auch die Charaktere die gleiche Inkonstanz. Zwar kommt hierfür nur der Chor in Frage, denn die übrigen Figuren sind absolute Nebenfiguren, die nur in einer Haltung gezeichnet werden. Die Danaïden aber schwanken (wie Antigone usw.) von heroischer Entschlossenheit zu ängstlicher Feigheit, von männlicher Tapferkeit zu überscharf betonter jungfräulicher Wehrlosigkeit.

Diesen Mißerfolgen gegenüber muß sich wohl die Erkenntnis aufdrängen, daß sowohl die rationale Motivierung als auch die Charakterschaffung durchaus sekundär ist, Zutaten zu etwas schon Bestehendem, die aus der jeweiligen Situation geboren werden. Ist dieses Bestehende einfach der Mythus, wie er dem Dichter im Epos vorlag? Stellen wir uns einmal für eine kurze Zeit auf diesen Normalstandpunkt. Gewiß scheint es richtig, daß das Thema der Danaïden einen Dichter in diesem Stadium der Tragödie vor allen andern locken mußte, weil es eines der ganz wenigen war, das dem Chor aktive Teilnahme an einer großen Handlung einräumte. So griff auch, wie wir sahen, Phrynichos danach; wir wissen nicht, ob vor oder nach Aischylos, so daß wir der Einfachheit halber das Problem hier aufrollen können. Die Quelle wird das Epos Danaïs sein; Aischylos fand den Mythus in der Form: Danaos flieht, persönlich von Aigyptos bedrängt, mit seinen 50 Töchtern. Er wird König von Argos. Aigyptos verfolgt ihn mit seinen 50 Söhnen. Eine Versöhnung findet statt auf Grund einer Eheschließung der Bruderskinder. Auf Danaos' Antrieb wird aber die Hochzeit zu einer Bluthochzeit; nur Hypermestra verschont, von Liebe ergriffen, den ihr zugewiesenen Aigyptossohn Lynkeus. Wie das Ende war, ist nicht zu sagen; sicherlich geschah aber dem sich liebenden Paare nichts Böses.

Vergleichen wir mit dieser Vorlage das, was wir von der Gestaltung des Aischylos besitzen, so müssen wir wohl

erstens zugestehen, daß aus dem Stoff heraus die Hikesie, die Aufnahme in Argos, als erster von drei Teilen des Mythus wirklich nicht erwartet werden kann. Es muß zu dem Zwecke ja auch alles geändert werden: Danaos muß in eine Nebenfigur verwandelt sein; er darf nicht König von Argos werden. Die Einführung eines Dritten als Königs von Argos, des Pelasgos, ist notwendig, weil von ihm ja die Entscheidung, die Rettung ausgeht, wie von Odysseus im Aias, von Theseus in den euripideischen Hiketiden und im Oidipus auf Kolonos. Ähnliches geschieht in sehr vielen Tragödien. Diese Verwandlungen sind alle geschehen um eines Prinzips willen, das gar nicht im Stoffe liegt; im Gegenteil, er mußte entscheidend umgewandelt werden. Eine Nebensache, die Aufnahme im Argiverland, ist zur Hauptsache geworden. Jetzt werden wir es aber auch verstehen, warum es gänzlich aussichtslos ist, das zweite und dritte Stück zu rekonstruieren. Was nützt es uns, wenn wir den Sagenstoff kennen, ja sogar was nützte es uns, wenn wir in einer Epitome die spezielle Stoffgestaltung des betreffenden Dichters kennen lernen würden? Die einfache Erzählung der für das Verständnis der Fabel wichtigen Einzelheiten in der richtigen Reihenfolge sagt nicht das geringste über die tatsächlichen Verhältnisse des Dramas aus. Dinge, die für den Fortgang der Handlung gänzlich unwesentlich sind, können ganze Szenen einnehmen; handlungsmäßig Wichtiges kann zurücktreten müssen. Aber wenn einmal eine Szene als darzustellender Ausschnitt gewählt ist, dann steht sie mit irdischer Realität vor uns. Begreiflicherweise braucht sie dann Argumente und Motivierungen. Diese haben nichts zu tun mit dem eigentlichen künstlerischen Zweck dieser Szene, welcher immer dieser auch sei, aber die Imitation der Wirklichkeit verlangt Konzessionen. Wie es rechtlich mit den Mädchen steht, was die Aigyptossöhne eigentlich von ihnen wollen, was sie selber in Argos erwarten, das kann in Rede und Gegenrede nicht ganz von aller Erdenschwere und allem realen Anschein frei sein. Aber es genügt, wenn sie für den Augenblick aufkeimende Zweifel und sich regende Fragen beschwichtigen; niemand hat Muße, darüber nachzudenken, nicht nur weil die Zeit dazu fehlt, sondern weil alle seelischen Kräfte konzen-

triert sind auf das, was dem Dichter einzig wertvoll ist. Darum ist es falsch und verständnislos, wenn man angesichts der Widersprüche und Unklarheiten sagen wollte, der Dichter sei nicht Herr über seinen Stoff geworden.

Tatsächlich steht die Sache so, daß das Recht, wie immer wir juristisch bei der Nachprüfung zu Rande kommen mögen, auf seiten der Hiketiden ist. Sie haben recht; sie haben das Recht dazu, Freier, die ihnen mißliebig sind, abzulehnen. Wir alle fühlen mit ihnen; wir empören uns mit ihnen, daß sie durch Zwang zur Ehe gebracht werden sollen. Unsere Sympathie ist auf ihrer Seite; sie mögen, je nach der Szene, noch so verschieden sich gebärden, stolz und todesmutig oder furchtsam und hilflos — unsere Teilnahme ist ihnen unverändert sicher. Kein Wort fällt, das diese unsere Sympathie in Frage stellen könnte; gradlinig begleitet sie diese armen Mädchen. Höchstens am Schluß kommt eine gewisse Unsicherheit; schon die Spaltung in einen Doppelchor mit diametral widersprechenden Ansichten zeigt das Hereinkommen von etwas Neuem. Zwar werden die Hiketiden nicht getadelt, aber die Siegesstimmung, in der wir eben noch mit ihnen schwelgten, wird uns doch wesentlich getrübt. Was dies bedeutet, davon soll noch die Rede sein. Wie sehr wir aber mit unserem bedenkenlosen Einstehen für die gute Sache der Danaïden im Rechte sind, das zeigt das Bild der Gegenpartei, wenn sie endlich sichtbar wird. Der Repräsentant der Gegenpartei, der Herold der Aigyptossöhne, ist die verkörperte Widerwärtigkeit, Großsprecherei, Brutalität; er repräsentiert die reine Hybris. Licht und Schatten sind also säuberlich verteilt. Übrigens in allen Tragödien, die mit dem Siege des Guten, der Entspannung enden. Unser Herz ist ganz auf der Seite der gerechten Sache; mit den Mädchen bangen wir; ihr Sieg und Triumph beglückt uns ebenso sehr wie uns die Niederlage des hassenswerten Herolds befriedigt. Das alles wird aber noch dadurch unterstützt und gesteigert, daß die siegreiche gerechte Partei schwache und hilflose Mädchen, die unterliegende böse, starke und grobe Männer sind. Jetzt wissen wir auf einmal, warum nicht mehr Danaos der Held ist, sondern die Mädchen. Überhaupt sehen wir jetzt, daß die Voraussetzungen unserer

im 1. Kapitel gegebenen Betrachtungsweise der Tragödie vor uns liegen. Aber wir lernen noch dazu. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch die ganze Trilogie als Endergebnis den Sieg der guten Partei bringt; aber die ganz vom Dichter erfundene Zubereitung des Stoffes in diesem ersten Drama zeigt, daß durchaus auch jedes einzelne Stück den gleichen dynamischen Verlauf nimmt. Künstlich hat unser Dichter einen ersten Akt des Danaïdendramas geschaffen, der nur stofflich ein erster Akt ist, dynamisch aber eine abgeschlossene über Angst und Not zum Siege führende Steigerung enthält. Dies soll ein starkes, ja in meinen Augen durchschlagendes Argument für die schon oben vertretene Ansicht sein, daß die Trilogie nicht ein Sichauflösen einer ursprünglichen Einheit, sondern ein Aneinandertreten dreier ursprünglicher Einheiten ist.

Sieg der unschuldigen Schwachen über die bösen Starken ist das Ziel. An einem relativ unbedeutenden Stoff wird dies durchgeführt. Es handelt sich nicht um Schuld und Verbrechen, nicht um Tod und Leben, es handelt sich nur um den Schutz verfolgter Mädchen. Das Wesen der Sache liegt eben nicht in diesem Problem, wie ja auch der Sieg nicht als solcher Ausgangspunkt des Stückes ist. Nicht werden die Fäden auf diesen siegreichen Ausgang zugefügt; im Gegenteil, er kommt zwar ersehnt und erhofft, aber nicht erwartet. Zu ungünstig sah die Situation für die armen Hiketiden aus, als daß noch eine Rettung möglich schien.

Und doch kommt der Sieg vielleicht erwartet. Erwartet, weil die in uns angesammelte, langsam und stetig gesteigerte Spannung unerträglich schiene, falls nicht eine plötzliche Erlösung ihr ein Ende machte. Das Erwarten liegt also nicht in der Folgerichtigkeit des Dramas, sondern in der Folgerichtigkeit unserer Erregungen. Diese Folgerichtigkeit ist gewahrt bis zum Schluß, bis zum Triumph. Daß dann noch eine Szene angehängt ist, befremdet uns aufs höchste. Wir fühlen es, daß sie eine Überleitung zum nächsten Stück ist. Der trilogische Aufbau — wir werden dies an der Orestie noch deutlicher beobachten können — macht sich bemerkbar, nachdem die für das Einzelstück autonome Entwicklung zu Ende geführt ist; auch dies ein Zeichen dafür, daß

die Trilogie sekundär ist. Aber von dieser Übergangsszene abgesehen, entspricht jede Szene oder sagen wir allgemeiner jede Einheit (da sie sehr verschiedenen Umfang und verschiedene Form haben können) einer Gefühlsstufe. Machen wir einmal den Versuch, diese Stufen mit Worten zu umreißen.

Die Aufmarschanapäste der Mädchen, die in eigenartigem Kostüm die Orchestra betreten, orientieren in aller Kürze über die wichtigsten Tatsachen; leicht verständlich, wie sie sind, nehmen sie den Platz der späteren Prologe ein, die ja auch, vor der Stimmungserregung, rationell die Hörer vorzubereiten hatten. Sie stellen den Vater Danaos vor, sprechen von der Flucht aus Ägypten, von der drohenden Ehe mit den Vettern, von der alten, durch die Herkunft von Io ihnen zukommenden Heimat Argos. Diese Themen, in Gebet und Fluch konzentriert, werden dann in einer großen Gesangspartie stimmungsmäßig eingehämmert. Gebete an Zeus als Wahrer der Gerechtigkeit und zugleich als Stammvater, an Artemis als Jungfrau, Drohung mit dem Selbstmord, gewinnen unsere Sympathie, unsere Hochachtung, unser Mitgefühl.

Damit ist die einzig wichtige potentielle Vorbereitung geschaffen; der Hörer ist aufmerksam geworden; er ist seelisch interessiert am Fortgang. Er befindet sich in einem Spannungszustand, der freilich noch schwach ist und uns nicht sehr angreift. Jetzt muß es dem Dichter, der ja in unserm Stück nun ganz frei und von aller Tradition unabhängig gestaltet, darauf ankommen, diese Spannung zu fördern, aber ja nicht zu rasch. Er muß sie allmählich steigern. Zu diesem Zwecke dienen ihm Spaltungen und Rückschläge. Beides verwendet er, aber mit der großartigen Geste der Selbstverständlichkeit, die diese Haupthilfsmittel des Tragikers, die später oft zu Mätzchen und zur Schablone herabsinken, fast nicht erkennen läßt. Die Zerspaltung liegt in der Teilung des argivischen Entgegenkommens zwischen König und Volk; der Rückschlag im Angriff des Herolds der Aigyptossöhne. Die Reihenfolge der beiden Hilfsmittel ist die eben gebrachte, und zwar aus begreiflichen Gründen; der Rückschlag ist nämlich das weitaus energischere Mittel;

schon müssen wir eine sehr starke Gefühlsentwicklung hinter uns haben, um durch ihn nicht völlig herausgeworfen zu werden.

Doch kehren wir in die Situation nach dem ersten großen Chorlied zurück. Die Verse 176—233 sind eine Übergangsszene: der Chor muß sich auf den Hügel im Hintergrund zu Danaos, also zur θεῶν ἀγορά begeben. Das geschieht wohl, damit eine notwendige Scheidung zwischen den beiden Menschenhaufen, dem Chor und dem zahlreichen Gefolge des Pelasgos eintrete. Das ängstliche Sichzusammendrängen im Hintergrund kündet das Nahen einer ersten Steigerungsstufe an; die Spannung wird dem Kommenden zugelenkt.

2. Stufe. Pelasgos zieht auf mit großem kriegerischem Gefolge. Es erfolgt die für das rationale Verständnis notwendige Vorstellung. Der Chor wirft hin: Wir sind Argiverinnen. Das darauf einsetzende Mißtrauen des Pelasgos wird langsam überwunden in einer Stichomythie. Es folgt die eigentliche Bitte; bezeichnenderweise tritt sofort ein Übergang ins Lied ein mit Epirrhemata des sich sträubenden Pelasgos. Dieser weist rasch auf die Notwendigkeit einer Zerspaltung des Problems hin: Das Volk muß auch noch befragt werden. Der Chor will darauf nicht eingehen: „Du bist Volk und Stadt", nicht weil er etwa andere politische Ansichten (barbarische) hätte, auch ist es nachher ganz selbstverständlich, daß die Angelegenheit noch vors Volk kommen muß, sondern nur, weil zuerst einmal die erste Hälfte, die Gewinnung des Pelasgos, erreicht werden muß. Alle Motive des ersten Chorliedes werden wieder angetönt; die Drohung mit Selbstmord, plötzlich in Sprechversen vorgetragen, bricht zuletzt die Ängstlichkeit des Königs. Erste Erlösung, die aber kein Ende bedeutet, da weitere Spannung schon vorbereitet ist und noch vorbereitet wird. So gibt Pelasgos Anordnungen, wie man sich zu benehmen habe, um die Sympathien des Volkes zu erwerben. Danaos wird in die Volksversammlung geschickt, auch Pelasgos geht dorthin. Der Chor bleibt sich selbst überlassen; er begibt sich in die Orchestra zurück. Er singt ein Chorlied; es ist kein Jubellied; das erlaubt der äußere und der innere Stand

der Situation noch nicht. Ein Gebet bildet das Gerippe; da aber keine wichtige Stimmungsbeeinflussung notwendig ist, wird die Geschichte der Io erzählt.

3. Stufe 600—709. Danaos kommt mit der Meldung, daß ihre Bitte vom argivischen Volk erfüllt wurde. Jetzt ist der Moment zu einem ausführlichen Danklied. Eine große Intensität ist schon darum notwendig, damit nachher der Rückschlag ertragen werden kann. Argos muß stark herausgestrichen werden, damit während des Rückschlags nie das notwendige Gefühl erlahme, die Schutzversprechungen würden gehalten werden, eine Rettung müsse noch kommen. Ist man sich dessen deutlich bewußt, so wird man darauf verzichten, hinter diesem Chorlied zeitpolitische Absichten zu suchen im Sinne einer vom Tage diktierten Huldigung an Argos.

4. Stufe 710—910. Der Rückschlag. Kurze Einleitungsszene. Danaos sieht vom Hügel, auf den er während des Dankliedes hinaufgestiegen, den Herold und seine Helfer heranziehen. Er warnt den Chor und verspricht Hilfe zu holen. Jetzt ist der Chor nur noch reine Angst und hört nicht mehr auf die tröstenden Worte des Vaters. Er flieht auf den Hügel. Der Herold tritt auf und rückt ihm nach unter stark übertrieben gefärbten Worten und Gebärden mit lautem Geschrei. Es kommt zum Handgemenge, das natürlich für den Chor hoffnungslos ist. Da erscheint im entscheidenden Moment Pelasgos mit einer unmißverständlich starken Macht.

5. Stufe 911—979. Triumph. Ein kurzer Wortwechsel zwischen Pelasgos und dem Herold, der widerlich schimpfend und drohend vor der überlegenen Ruhe des Königs kapitulieren muß. Nach seinem Abzug folgt die Aufforderung an den Chor in die Stadt zu ziehen; eigentlich folgt schon die Exodos in Anapästen; überraschenderweise werden Mägde aufgefordert, sich in die Reihen der Abziehenden einzuordnen. Es fehlt der lyrische Ausklang. Man fühlt, es stimmt hier etwas nicht. Aber es fehlt nicht an der Überlieferung, wie in den Sieben gegen Theben, sondern es wirft deutlich das zweite Stück seinen Schatten voraus. Die Stimmung muß neugewendet werden. Bis jetzt war das Ziel

nur der argivische Schutz; dies Ziel ist erreicht, eine neue potentielle Basis muß geschaffen werden. Aus irgendwelchen Gründen ist dieser Schutz doch nicht genügend im zweiten Drama: die Ehe mit den Aigyptossöhnen muß vollzogen werden. Wahrscheinlich treten die Danaïden darin gar nicht auf; um so mehr darf der Hörer sie nicht verlassen mit dem ungestörten Glauben an den erreichten Sieg. Nur so verstehen wir die Rede des Danaos und das Gesangsduett der Danaïden und der Dienerinnen.

Daß die Hiketiden das älteste der erhaltenen Dramen des Aischylos sei (Technik der Gesprächsführung: der Chor redet fast immer nur mit einem Schauspieler [Ausnahme 490, 911; nur letzteres ist wirklich ein dramatisches Zwiegespräch], Technik des epirrhematischen Strophenbaus), ist jetzt sozusagen allgemein anerkannt. Alle äußeren Datierungsversuche führen zu keinem Ziel.

Literatur: Wilamowitz, besonders in den Interpretationen zu Aischylos; Alf. Körte, Die Entstehungszeit der Hiketiden des Aischylos, Mélanges Nicole [1905], S. 289; G. Müller, De Aeschyli Supplicum tempore ac indole, Diss. Halle 1908; F. Focke, Aeschylus, Hiketiden (Nachr. Gött. Ges. der Wissensch. 1922); Wecklein, Philologus 82 [1927], S. 470; Vürtheim in der Einleitung seiner Ausgabe (Amsterdam 1928).

Die allgemeine Datierung lautet: vor 480 (Vürtheim 476). Mehr läßt sich nicht sagen.

Die Forschung über die Trilogie beginnt mit Gottfried Hermann, De Aeschyli Danaïdibus (1820; Opuscula 2, S. 319); sie wird weitergeführt von Welcker, Aeschylus, Trilogie S. 390 (1824) und Des Aeschylus Schutzflehende, Aegypter und Danaïden (1845, kl. Schr. 4, S. 100). Welcker ist der Begründer der heutigen Auffassung. Dagegen erneut G. Hermann (Opuscula 8, S. 179); wiederum Welcker, kl. Schr. 4, S. 128. Neuerdings besonders Wilamowitz, Robertson (Class. Rev. 1924, S. 51), Focke, Vürtheim. Zum Gesamttitel Δαναΐδες (nach Strabo) vgl. Wilamowitz in der Aischylosausgabe S. 379.

Die Zahl der Choreuten muß sicher größer als 12 gewesen sein; 50 sagt Pollux (doch s. o.).

Die Analyse des Stückes verdankt natürlich am meisten verschiedenen Arbeiten von Wilamowitz. Die Schwierigkeit der rechtlichen Grundlage wurde von ihm im Hermes 22 (S. 256) festgestellt. Das andere findet sich in den Interpretationen. Das negative Ergebnis der ersten Behandlung ist wertvoller als das positive der zweiten, wo Wilamowitz, um die Rechtsansprüche der Aigyptossöhne zu klären, den Danaos und die Danaïden von diesen im Kampfe besiegt sein läßt. Ebenso läßt es sich nicht halten, wenn Wilamowitz die Männerfeindschaft als treibendes Motiv des Stückes hinstellt und zugleich als Handhabe für die Rekonstruktion der folgenden. Focke

hat die „Leitmotive" eingeführt. Alle diese Deutungen sind zu rational; vgl. A. Süßhand, Einführung in die Hiketiden des Aischylos, Philol. Wochenschrift 1920, S. 738. Die einzige Deutung, der ich eine gute Strecke mit Begeisterung folgen kann, um dann freilich auch nicht mehr mitzukönnen, indem weltanschauliche Probleme in den Vordergrund treten, ist das Kapitel bei Snell a. a. O., S. 52.

Was Einzelheiten der Analyse betrifft, so bietet die Schlußpartie große Schwierigkeiten. Kirchhoff-Wilamowitz scheinen mir recht zu haben, wenn sie die Mägde zu Sprecherinnen der Opposition machen. Robert, Griech. Heldensage III, 2, 1, S. 269 Anm. 1 will vielmehr die von Pelasgos gesandten Ehrenwächter als Gegenchor annehmen; Süßhand a. a. O., S. 767, möchte sogar die Danaïden selber auch den Gegenchor singen lassen. So verführerisch das ist, so scheitert es doch an der zweimaligen Hervorhebung der Mägde und an Stellen wie 1055/56, die deutlich einen Doppelchor mit widersprechender Gesinnung zeigen.

II. DIE PERSER.

Sie sind das zweitälteste der uns erhaltenen Dramen des Aischylos, 472 als mittleres Stück aufgeführt; voran ging ein Phineus, letztes Stück war ein Glaukos von Potniai; auch der Titel des Satyrspieles ist uns bekannt: Prometheus Pyrkaeus. Vom historischen Interesse des Dramas haben wir hier nicht zu reden; aber auch für die von uns verfolgten Probleme sind die Perser von großer Bedeutung, berufen, unberechtigten Verallgemeinerungen entgegenzutreten. Bekannt ist die Rolle, die sie in der Frage der Einheit der Trilogien spielen. Kein Zweifel, daß unser Drama stofflich isoliert zwischen zwei andern gespielt wurde, die ihrerseits ebenfalls miteinander nichts zu tun haben. Viel wichtiger ist aber das Problem des historischen Stoffes. Die Perser sind das einzige uns erhaltene Drama dieser Art. Doch wissen wir, wie wir sahen, noch von zwei gleichen Versuchen des Phrynichos, von denen die Phoinissen das Vorbild der Perser gewesen sein müssen (s. o). Nachfolger scheinen die Perser nicht gehabt zu haben. Es ist freilich nicht die Geschichte, die das Hindernis bildet. Für Aischylos gab es gar keinen Unterschied zwischen Mythus und Geschichte. Der Begriff der historischen Wahrheit ist noch längst nicht entdeckt, und so kann diese auch nicht in Widerspruch treten zu einer poetischen Wahrheit. Die Mythen waren Geschichte, mit der man aber umgehen durfte, wie man

wollte; umgestaltet war sie wieder Geschichte. Auf das zu greifen, was wir ältere griechische Geschichte nennen, sagen wir auf Periander oder Solon, dazu fehlte der Anreiz; der Schwierigkeiten waren mehr als der Vorteile; eigentlich gab es gar keine Vorteile. Keine historische Figur war so bekannt wie die Figuren der Sagen durch das Epos; zum mindesten war das Milieu, der Hintergrund des Mythus, falls die Heldenfigur abgelegener war, allen vertraut. Dann widersetzte sich der notwendigen Pathetisierung, der Höhensteigerung durch Sprache, Kostüm usw. die allzu nahe Bekanntschaft mit Ort und Sitte. Und keine gesteigerte innere Anteilnahme machte das wieder gut, weil die in uns gepflegte romantische Liebe zur eigenen Vergangenheit fehlte. Aber etwas anderes war es mit der Gegenwartsgeschichte. Natürlich waren die Nachteile noch unendlich größer, aber dafür bot sie das, wovon ja die Tragödie als Materie nicht genug haben kann, Gefühlsbetonung, Erregung. Es war ein kühnes Unternehmen, es damit zu wagen, und, wie berichtet wird, nahm der erste Versuch auch ein schlimmes Ende: die Erregung brandete über alle Schranken. Aber es scheint mir im höchsten Grade bezeichnend zu sein für den Erregungshunger der Tragiker, daß sie, trotz aller Schwierigkeiten, auch nach diesen Stoffen griffen.

Natürlich gibt es auch in diesem Falle die zwei Möglichkeiten der Handhabung der Erregungen, Zerreißen oder im entscheidenden Augenblick Entspannung, banal ausgedrückt, ein günstiges oder ein ungünstiges Ende. Auf den ersten Blick scheint beides möglich. Das Nächstliegende scheint sogar zu sein, die furchtbare, stetig wachsende Gefahr und Angst zu zeichnen, die dann am Ende durch die Meldung des Sieges in Jubel verwandelt würde. Wer aber sollte der Träger dieser Handlung sein? Das Volk repräsentiert durch den Chor? Etwas Derartiges gibt es nicht; zu stark ist die Einzelfigur bereits in den Vordergrund gerückt — die Hiketiden bilden nur scheinbar eine Ausnahme. Aber irgendeine der noch lebenden Persönlichkeiten, die man täglich um sich sah, und die mit im Theater saßen, in die mythische Atmosphäre zu stellen — das ging nicht an. So kam man von selber auf den feindlichen Boden als Schauplatz des Dramas.

Von der „Einnahme von Milet" wissen wir zu wenig; dort war es eine eigene Niederlage, die den Stoff bildete. Milet ist fern; vielleicht daß Phrynichos wagte, Milets führende Leute auf die Bühne zu bringen. Aber in den Phoinissen verlegte er die Handlung zu den Persern, und Aischylos schloß sich ihm an. Jetzt ist das Ende durch Zerreißen der Spannung gegeben. Das bedingt folgende Eigentümlichkeiten. Held ist der Feind, repräsentiert, wie häufig, nicht durch eine Einzelperson, sondern durch mehrere; eigentlich alle, die vorkommen. Dieser Feind darf nicht widerwärtig sein, denn er muß unsere Teilnahme haben. So wird er durch die Figuren des Dareios und der Atossa gehoben; aber auch Xerxes ist nicht unsympathisch. Er ist ein Frevler, Hybris liegt auf ihm; Schuld haftet an ihm. Eine Schuld darf bekanntlich (muß aber nicht!) am tragischen Helden haften. Xerxes ist ein Tor, der die Grenzen menschlichen Könnens nicht eingesehen hat; aber er ist nicht grausam, nicht kleinlich, nicht brutal, er hat keine von jenen Eigenschaften, die einen Menschen verunstalten und ihm unsere Sympathie entziehen, wie die „bösen" Menschen in der Tragödie. Er ist der Held der Tragödie oder wenigstens ein Teil der Heldenpartei. Nun aber kommt etwas Besonderes dazu, was sonst fehlt, eine Stimmungsvoreingenommenheit. Die Helden des Dramas sind der Nationalfeind von gestern, ja von heute. Xerxes lebt, und noch dauert der Krieg mit ihm weiter. Die Sympathie liegt also beim Feinde des Helden, bei den siegreichen Griechen. So etwas kommt in einer Tragödie nie vor, daß die Werkzeuge des Schicksals — denn in diesen durch Zerreißen endenden Dramen waltet ein furchtbares Verhängnis über den Menschen — unsere Sympathien haben. Das gibt den Persern ein eigenartiges Cachet; aber das ist es auch, was Aischylos nötigt, diskret zu sein, weder den Feind zu verunglimpfen noch in patriotischen Orgien zu rasen. Das Zeitgenössische darf nur Nebentöne liefern und — natürlich — die große seelische Bereitschaft. Aber es ist doch nicht nur Vornehmheit und Anstand, welche den Dichter zu seiner vielgerühmten Zurückhaltung in der Verwendung aktueller Anspielungen vermögen, sondern es liegt dies im Wesen der Tragödie begründet. Er hätte den

Hörer in unerträgliche Konflikte gebracht, wenn er die Helden des Dramas ihm innerlich völlig entfremdet hätte.

An und für sich — abgesehen von den politischen Momenten — ist aber der Perserhof für den damaligen Athener beinahe im mythischen Raume. Er war ihnen so unbekannt und unheimlich wie irgendetwas aus ihrer Sagenwelt. Es haben darum die Deutungen, die das Handeln auf der Bühne, die Wirklichkeitsimitation aus den Worten des Textes herauszuinterpretieren versuchten, nichts Wesentliches zum Verständnis des Dramas beigetragen. Wie nicht gerade sonst irgendwo, wird es uns bei den Persern deutlich, daß das rational begründete Geschehen, die Motivierungen zum Auf- und Abtreten der Personen, die Lokalisierung der Szenen, nur oberflächlich angehängte Willkürlichkeiten sind. Es sind kurze Befriedigungen unserer Ratio ohne alle Bedeutung für die nur dynamisch zu wertende Hauptaktion. In diesem Sinne wird der Ort des Spiels oder sein hervorstechendstes Denkmal, der Hintergrund, zuerst als Rathaus, dann als Grabmal des Dareios bezeichnet, um zuletzt als möglichst unqualifizierte Landschaft überhaupt ignoriert zu werden. In diesem Sinne beschließt der Chor, eine Ratssitzung abzuhalten (Vers 140), so wird Atossa ein Opfer angeraten und ein Gebet an die Toten (215), das eigentlich mit dem später erfolgenden an Dareios nur äußerlich etwas zu tun hat, in diesem Sinne fordert Atossa den Chor zur Beratung auf und bittet ihn, den Sohn, falls er komme, zu geleiten, damit er sich nichts antue (527), so geht Atossa ins Haus, um Kleider für den Sohn zu holen; tatsächlich verschwindet sie für immer. Das sind hingeworfene Bemerkungen, die nur für den Moment bestimmt sind, dazu berufen, eine aus dynamischen Gründen erfolgende Umgruppierung auf der Bühne zu motivieren, damit die Frage nach ihrer Bedeutung nicht störend die Stimmung unterbreche. Sie dürfen nicht als irgendwelche geheimen Winke zum Verständnis aufgefaßt werden. Sie sollen mit dem Moment, wo sie ihre Pflicht getan haben, aus dem Gedächtnis entschwinden.

Der Dichter hatte nur die eine Aufgabe, den Stoff zu zerlegen in Szenen, die sich an packender und angsterregender

Wirkung zu steigern hatten. An und für sich waren nur zwei Akte gegeben, die Nachricht von der Niederlage und die Verkörperung derselben in der Figur des besiegten und gedemütigten Königs Xerxes. So hatte Phrynichos offenbar gestaltet. Aischylos geht über ihn hinaus, indem er vor die erste Stufe eine weitere, noch erregungslosere zu legen weiß, nämlich vor die Nachricht von der Niederlage die Ahnung der Niederlage. Wie weit er sonst über seinen Vorgänger hinaus weitergegliedert, wissen wir nicht. Viel kann es nicht sein, denn der Bau des Ganzen ist einfacher als der der Hiketiden; es fehlt der Rückschlag, der jenes Stück beherrscht.

Folgendes ist in kurzem die dynamische Ausgestaltung des Dramas.

1. Stufe. Der Chor, der persische hohe Rat, tritt auf. Alle sind voller Unruhe, da keine Nachricht aus Griechenland da ist. Sie rühmen und zählen auf die persische Macht, die sie für unbesiegbar erachten. Besonders wird die Überbrückung des Hellesponts gefeiert. Bezeichnenderweise fällt hier noch kein Wort des Tadels gegen Xerxes; auch die Überbrückung wird nicht als Frevel gewertet. (In der allgemeinen Auffassung der Stelle richtig: Münscher, Hermes 55 [1920], S. 43.) Hier wäre das dem „Helden", d. h. dem Perservolk gegenüber nicht angängig. „Aber der Tücke des Schicksals kann kein Mensch entgehen. Das fürchte ich auch für uns."

2. Stufe. Die Königinmutter Atossa in feierlichem Aufzug. Begrüßung nach orientalischer Sitte. Atossa hat Angst. Sie erzählt einen Traum: ein edles Schwesternpaar, die eine Schwester in persische, die andere in griechische Gewänder gehüllt, gerieten in ihrem Traum in Zwiespalt, da spannte sie der Sohn Xerxes vor seinen Wagen. Die Perserin ließ sich dies ruhig gefallen, die Griechin wehrte sich und brachte den Wagen zum Umstürzen. Xerxes fällt zu Boden. Dareios kommt und bejammert ihn; Xerxes zerreißt aus Scham seine Kleider. Nach diesem Traume habe sie ein Opfer darbringen wollen; da wurde sie Zeugin, wie ein Adler vor einem Habicht an den Altar flüchtete und von diesem zerfleischt wurde. Traum und Omen bilden eine Steigerung der Gewißheit. Die Antwort des Chors ist darum ganz bedeu-

tungslos. Es folgt eine kurze stichomythische Erkundigung der Königin über Griechenland und Athen. Interessanterweise wird im Gegensatz zu nachher in der Antwort des Chores kein Wort von einer numerischen Unterlegenheit der Griechen gesagt (was sogar zu Konjekturen führte!), sondern die numerische und finanzielle Widerstandskraft Griechenlands hervorgehoben. Motiv der Freiheit.

3. Stufe. Der Bote bringt die Nachricht von der Niederlage. Klage und Fluch auf Athen. Die Königin fragt nach den Toten: Xerxes lebt. Schilderung der Schlacht bei Salamis. Immernoch fällt kein Wort des Vorwurfs gegen Xerxes; es wird nur der Dämon angerufen (472, 515). Die Königin geht, ein Opfer vorzubereiten. Klagelied des Chores; jetzt tönt zum erstenmal Vorwurf gegen Xerxes diskret durch. Warum ist Dareios nicht mehr unser König.

4. Stufe. Die Königin kommt, schlicht, zu Fuß, in armseliger Kleidung. Sie will ihren Gemahl Dareios beschwören. Beschwörungszeremonie. Dareios erscheint. Diese Beschwörung hat an und für sich eine technische Bedeutung. Dareios muß die noch bevorstehende Schlacht bei Plataiai prophezeien, die nicht schon geschehen sein kann, da Xerxes gleich nach Salamis haltlos nach Hause floh. Großartig ist aber die Wahl der Figur, die imstande ist, zu Xerxes das Gegengewicht zu bilden; sie wurde aus diesen innern Gründen gewählt, wiewohl sie erhebliche technische Schwierigkeiten bot. Als einfacher Toter konnte er nicht prophezeien, sondern er mußte schon früher gegebene, aber falsch verstandene Orakelsprüche richtig deuten. Nun kann es der Dichter, der seinen Helden, die Perser, durch Dareios gefestigt hat, wagen, die schwersten Anschuldigungen gegen Xerxes zu erheben. Torheit, ja geistige Umnachtung wird ihm vorgeworfen. Schlechte Umgebung hat ihn ungünstig beeinflußt. Jetzt wird in der Überbrückung der Meerenge ein Frevel gesehen: als Sterblicher wollte er über die Götter, insbesondere über Poseidon, triumphieren. Auch der Stärkeunterschied wird jetzt hervorgehoben. Das Land hilft seinen Bewohnern. Zum erstenmal wird jetzt sogar — eine starke Belastung — auf jene Religisensfrevel des Xerxes hingewiesen, die Griechenland so sehr erregten, Dinge,

von denen Dareios ja eigentlich gar nichts wissen kann. Aber in dieser Phase kann der Dichter das „Zeitgenössische" als Erregungshilfe ohne Gefahr brauchen (vgl. den vorzüglichen Aufsatz von Perdrizet, „Le témoignage d'Eschyle sur le sac d'Athènes". Rev. des ét. Gr. 34, 1921, S. 57).

5. Stufe. Heimkehr des Xerxes in Lumpen. Klageduett mit Chor. Rein lyrisch-musikalischer Dialog. Chor geht streng mit Xerxes ins Gericht; dieser tut dies selber auch; er nennt sich u. a. die Geißel seines Volkes. Es herrscht völlige Verzweiflung und Zerknirschung. Xerxes wünscht, er wäre tot. In ungeheurer Klage vollzieht sich die Exodus.

Das Aufführungsjahr 472 ist urkundlich überliefert (Wilhelm S. 16); die Stücke der Trilogie stehen in der Hypothesis der Perser. Jeder, der sich mit den Persern beschäftigt, wird wohl einmal eine Zeitlang den Versuch machen, eine innere Einheit in der Trilogie herzustellen. In diesem wie in manchem andern Zusammenhang ist eine vielbesprochene Notiz des Eratosthenes mißbraucht worden (Schol. Arist. Frösche 1028), die nichts anderes besagt (dies erkennt, wenn auch zweifelnd, Weil, Rev. des ét. Gr. I [1888], S. 26), als daß Eratosthenes im 3. Buch seiner Schrift *περὶ κωμῳδιῶν* wegen eines nicht nachzuweisenden Zitates aus den Persern an der betreffenden Stelle der Frösche eine zweite Bearbeitung der Perser angenommen habe, die auf Betreiben des Dionysios in Syrakus zur Aufführung gelangt sei (und die Schlacht bei Plataiai enthalten haben soll? — dieses letztere ist vielleicht nur Zugabe des Herodikos, der Vermittler dieser Notiz ist). So wenig also die Rede von irgendwelchen zweiten Persern mythologischen Inhalts sein kann, die sich der Trilogie inhaltlich anfügten, ebensowenig glücken die Versuche, Prophezeiungen des Phineus oder des Glaukos (Pontios!) über die Perserkriege als Band anzusehen (Welcker, Kl. Schr. Bd. IV; Köchly, Verhandlungen des Innsbrucker Philologentages 1874; zuletzt Evelyn Spring, Harvard Studies 28 [1917], S. 159) noch sonst irgendwie die Perserkriege in den beiden äußern Stücken berührt zu glauben (kurz und klug urteilt über die Frage A. C. Schlesinger, Aeschylus Persian trilogy, Class. Phil. 20 [1925], S. 274).

Zu Phrynichos' *Μιλήτου ἅλωσις*, Herodot VI, 21, vgl. Marx, Rhein. Mus. 1928, S. 341. Über die Phoinissen Wilamowitz, Interpret., S. 5, ebenda S. 348.

Die Interpretation der Perser, die sich ursprünglich hauptsächlich auf historischem Gebiet bewegte, wurde von Welcker (Kl. Schr. 4, S. 145) auf das ästhetische zurückgeführt: „Mir scheint die Wirkung sowohl als der Plan und die Komposition der Perser durchgängig rein poetisch" (S. 162). Die wichtigste weitere Etappe ist die Behandlung durch Wilamowitz, Hermes 32, die er selber erweitert und modifiziert in den Interpretationen.

III. DIE SIEBEN GEGEN THEBEN.

Die Sieben gegen Theben, aufgeführt im Jahre 467 als Schlußstück einer Trilogie, deren beide erste Dramen der Laïos und der Oidipus waren, und der das Satyrspiel Sphinx folgte, sind für uns wiederum von allergrößter Bedeutung für das Verständnis wesentlicher Dinge in der Geschichte der Tragödie. Über die Trilogie läßt sich trotz größter Anteilnahme der Philologie sehr wenig sagen. Wahrscheinlich waren die Voraussetzungen aller Untersuchungen unrichtig, und stellt die Trilogie gar keine fortlaufende Handlung dar, d. h. wir haben gar nicht das Recht, selbst wichtige Dinge, die in einem folgenden Stück Voraussetzung sind, in einem der vorhergehenden wirklich als behandelt anzunehmen. Die Kenntnis der Sage durch das Epos erlaubte dem Dichter ein Herausgreifen einiger besonders geeigneter Momente.

Die Einheit der Trilogie ist mehr diejenige eines allgemeinen Verhängnisses oder, sagen wir besser, einer unheimlichen Angst. Das gleiche gilt nun auch für das erhaltene Drama. Inhaltlich setzt es sich aus zwei sozusagen vollständig unabhängigen Dramen zusammen, die nur durch die Figur des Eteokles verknüpft sind. Seine Größe liegt im ersten Teil, diesem verdankt es seinen Ruhm, um seinetwillen nennt es Aristophanes (Frösche 1021) ein „Drama des Ares voll", und gerade diese erste Hälfte hat mit dem Geschlechte des Laïos gar nichts zu tun. Ja, selbst mit dem Zuge der Sieben hat es nur wegen der sieben Feldherrn und der entsprechenden sieben Tore Berührung; im Grunde ist es die Schilderung einer beliebigen Stadt im Augenblick eines drohenden feindlichen Angriffs. Wir können diesen sehr viel leichteren Teil in ziemlicher Kürze an uns vorüberziehen lassen. Auf rein rationale Unstimmigkeiten weise ich nicht mehr hin. Zu Beginn hält der König Thebens (namens Eteokles) eine Ansprache an eine hauptsächlich aus Greisen und Kindern zusammengesetzte Volksmenge — er steht offenbar erhöht auf dem am Rande der Orchestra befindlichen Hügel: Heute droht der Angriff; ihr alle müßt heute mitkämpfen; Gott wird uns helfen. Auch ich habe getan,

was meine Pflicht ist: Kundschafter habe ich ausgesandt usw. Während der letzten Worte zieht die Versammlung ab; es tritt der Kundschafter auf; er meldet, daß die sieben feindlichen Heerführer um ihren Platz an den sieben Toren von Theben gelost hätten. Nach abgelegtem Berichte geht er weg mit dem Versprechen, weiter aufpassen zu wollen. Der König richtet ein kurzes Gebet an die Götter, die Stadt zu bewahren. Neben Zeus, der Erde und den Stadtgöttern ruft er darin an Ἀρά τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής — diese Zeile ist der einzige Vers in der ersten Hälfte, wo Eteokles nicht nur König von Theben, sondern auch der fluchbeladene Oidipodide ist. Der Fluch des Vaters lautet bei Aischylos, wie wir unten noch genauer sehen werden, seine Söhne sollten ihr Erbe mit dem Schwerte teilen. Der Satz hier will also heißen, daß der personifizierte Vaterfluch nicht so weit gehen solle in seinem Wüten, daß die Stadt dabei ihren Untergang finde. Da diese aber identisch ist mit ihm (ja nicht etwa betet er für die Stadt und will den Fluch nur auf sich beschränkt wissen), so bedeutet das nicht viel anderes als: Ich und meine Partei, d. h. Theben, mögen in dem durch den Fluch des Vaters herbeigeführten Kampf siegreich bleiben.

Eteokles entfernt sich; es folgt die Parodos des Chores. Thebanische Mädchen, in furchtbarer Aufregung; sie sehen und hören das Nahen des Feindes. Sie stürmen gegen den Hintergrund und klammern sich an die Götterbilder, denn dieser Hintergrund ist wieder eine θεῶν πανάγυρις (220) gleich der θεῶν ἀγορά in den Hiketiden. Überhaupt mahnt die Szene stark an jenes Drama. Der Chor ist eigentlich Zentrum. Er wendet sich jetzt an die einzelnen Götter und bittet um Rettung, bis Eteokles kommt und ihm entgegentritt. Er ist empört über die furchtsame Haltung des Chores. Ruhe und Gehorsam sind jetzt die ersten Pflichten. Er ärgert sich über das weibliche Gebaren: die Götter tun keine Wunder, wir haben uns zu wehren und gut zu beraten; τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν (217). Darin darf man nichts Individuelles sehen; diese großartige Manier gehört zu einem König; auch die Behandlung eines weiblichen Chores ist in dieser Form stereotyp. Die Hiketiden zeigen, bei mancherlei Verschieden-

heit, gerade in diesen Punkten die größte Übereinstimmung. Auch eine negativ zu wertende Blasphemie haben wir von Eteokles fernzuhalten; zwar könnte man im Vers 217 auf eine solche Idee kommen; aber seine Worte vorher und nachher zeigen die absolut zuverlässig gläubige Haltung desselben. Sein Benehmen ist nur durch die Szene bedingt, es ist als Gegensatz zur Haltung des Chores gedacht. Die Stimmung einer bedrängten Stadt, die unsere Teilnahme gewinnen soll, wird in einem Gegensatzpaar gezeigt. Wir fühlen die Angst mit, bewundern aber zugleich den Widerstand, den sie leistet. Die stichomythische Partie am Schlusse der Szene endet mit einem nochmals gedanklich-rhetorisch zugespitzten Worte: Schweigen, das ist das einzige, was du tun kannst! Schweige und verlaß die Altäre, d. h. steige in die Orchestra hinunter und singe ein Lied, das nicht Verzweiflung hervorruft, singe ὁλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ. Das ist die Einleitung des Stasimons und um seinetwillen gesagt. Darum erfüllt das Lied auch nicht im mindesten den Befehl des Königs, sondern hallt von der gleichen Angst wieder wie das Vorhergehende. Nach dem Lied treten zum zweitenmal Eteokles und der Kundschafter einander gegenüber; ihr Kommen wird von je einem Halbchor angekündigt. Keiner von beiden nimmt irgendwelche Notiz vom Chor, der in der jetzt kommenden hochberühmten Partie, den sog. sieben Redepaaren, den Refrain singt. Diese Szene ist tatsächlich eine Annäherung an eine architektonische Konstruktion; sie ist aber gerade darum etwas Einmaliges, ja geradezu eine Ausnahme. Da das normale Fortschreiten in der Zeit gleichsam ausgeschaltet ist, tritt ein räumlicher Parallelismus ein, d. h. ein gewisses Entsprechen der Verszahl, das aber gar nicht pedantisch durchgeführt ist, sondern nur gerade so weit, als unser Gefühl mitkommen kann. Der Späher nennt den feindlichen Feldherrn und das für ihn bestimmte Tor, Eteokles stellt den thebanischen Gegenführer auf. Es ist ein gewaltiger, wenn man will, archaisch einfältiger Versuch, eine ausgedehnte Kriegshandlung zu schildern. Bei aller Abwechslung im Kleinen ist die Tendenz einwandfrei fühlbar, den Gegner als brutal und gesetzlos hinzustellen, den Thebaner aber als Abbild der Gerechtigkeit zu schildern, die

einzige Ausnahme bildet die durch die Sage festumrissene Figur des gerechten Amphiaraos auf argivischer Seite. Ihn herabzuwürdigen geht nicht an; so wird wenigstens sein schlechter Umgang hervorgehoben: nichts ist schlimmer als schlechte Gesellschaft. Vor allem dienen bei den Feinden die prahlerischen Schildzeichen zur Stimmungsmache gegen ihre Träger. Als letzter schließt sich Polyneikes an; auch er ganz unsympathisch gezeichnet. Diesmal wartet der Späher den Eteokles nicht mehr ab — ein Zeichen, daß wir jetzt in einem neuen Zusammenhang stehen, und tatsächlich ist die Szene, die jetzt folgt, die eigentliche Drehscheibe des Dramas, das Verbindungsstück zwischen den beiden Teilen. Der Anfang geht noch ziemlich parallel den anderen sechs Antworten des Eteokles, d. h. es wird entsprechend den bisherigen Charakteristiken auch jetzt die überhebliche, rechtsbrecherische Natur des Feindes betont. Dann erklärt Eteokles, sich selber seinem Bruder entgegenstellen zu wollen. Er befiehlt, ihm die Rüstung zu bringen; von nun an stehen wir plötzlich in der Geschichte des Laïosgeschlechtes. Blicken wir noch einmal zurück. Drei Szenen folgten sich; zwei reine Dialogszenen, die unterbrochen sind durch eine Chorszene, in der der Chor absolut die Hauptrolle spielt. Sie haben uns für die Stadt Theben gewonnen, in deren Schicksal wir hineingerissen werden und für die wir zittern. Repräsentiert wird sie durch den Chor und ihren König; sie stellen den leidenden und den tätigen Teil der belagerten Polis dar.

Doch nun geht eine gewaltige Änderung vor sich. Bis jetzt war Eteokles der Vertreter oder wenigstens Mitvertreter der guten Sache gegenüber dem Feind, der auch unser Feind ist. Auf einmal werden die beiden Brüder einander gleich; gleich schuldig, gleichem Schicksal verfallen, in einen Fluch verstrickt, gleich unglückselig. Zusammen werden sie vom Chor beklagt. Schauen wir uns die so oft mißverstandene Übergangspartie noch genauer an. Eteokles hat die Beinschienen verlangt. Jetzt greift der Chor ein: „Stell einen andern dem Polyneikes entgegen. Tötet ihn dieser, so hat das keine bösen Folgen, sein Blut kommt nicht über ihn; aber ein Mord unter Brüdern — dafür gibt es keine Sühne."

Der Chor denkt nicht an gegenseitigen Mord, seine wie des Eteokles Stimmung geht gar nicht in dieser Richtung: Eteokles hofft den Bruder zu besiegen; davor hat der Chor Angst, weil es Brudermord ist. Auf seine Einwände antwortet Eteokles: „Ja, wenn man feige sein dürfte ohne Schande auf sich zu laden; Ehre aber ist das einzige, was über den Tod hinaus fortdauert; Feige werden nie in gutem Andenken bleiben." Der Chor beharrt bei seiner Warnung. Eteokles: „Da es die Gottheit zu wollen scheint, soll das ganze Geschlecht des Laïos, das dem Apollon verhaßte, zugrunde gehen", d. h. wieder nicht: wir wollen uns beide umbringen, sondern: jetzt darf man sein Leben nicht schonen; da es sein muß, will ich mein Leben aufs Spiel setzen. „Ja," antwortet der Chor, „aber nicht deinem Bruder sollst du gegenübertreten." Eteokles: „Der Fluch meines Vaters flüstert mir zu, alles zu wagen und das Schicksal nicht zu fürchten", d. h. wie mein Vater geschworen, will ich, muß ich um mein Erbe, d. h. um die Herrschaft über Theben mit meinem Bruder durch das Schwert kämpfen. Noch einmal redet ihm der Chor zu und will ihm den Gedanken an Feigheit ausreden. Führe ein zufriedenes Leben; die Erinys, der Fluch, wird dich nicht erreichen; die Götter werden das nicht zulassen. Eteokles: „Die Götter kümmern sich nicht mehr um uns; wir sind verloren, darum wollen wir den Kampf wagen; ich suche den Tod meines Bruders." Es folgt das Chorlied: jetzt erfüllt sich der Fluch des Oidipus, mit den Waffen kämpfen sie um ihr Erbe. Wenn aber einer den andern (nicht beide sich gegenseitig) töten, gibt es keine Sühne für sie, d. h. für den Siegreichen. Dann schildert das Lied die Greuel im Hause des Laïos. In diesem Zusammenhang steht nun geschrieben, das Orakel, das dreimal dem Laïos gegeben worden sei, laute: er könne die Stadt nur retten, wenn er ohne Nachkommenschaft sterbe. Dieser Wortlaut des Orakels bildete für die meisten Wiederhersteller der Trilogie den Ausgangspunkt; in der Tat ist er sehr auffällig. Nicht nur widerspricht er der gewöhnlichen Sage, die den Laïos von seinem Sohne umkommen ließ, was auch bei Aischylos sicher so war, aber, falls die Wiedergabe des Orakels auch für die früheren Stücke richtig ist, nicht in-

folge des Orakels, sondern er erfüllt sich ja auch gar nicht, wir müßten denn an den Epigonenzug denken, der aber den Voraussetzungen der Sieben widerspricht. Nein, die richtige Erklärung wird die sein, daß nur hier für diese Stelle das Orakel abgeändert worden ist, weil bis jetzt der Zuhörer mit seiner Sympathie noch ganz bei der Stadt ist; um sie soll seine Angst gesteigert werden, darum diese Fälschung des Tatbestandes. Nur allmählich nimmt der Oidipodide Eteokles oder vielmehr die Oidipodiden Eteokles und Polyneikes die Gefühlsstelle Thebens und seines Königs Eteokles ein. So folgt in dem von uns behandelten Chorlied dem Orakel des Laïos der Fluch des Oidipus, daß seine Söhne ihr Erbe mit dem Schwerte teilen sollen. Gerade jetzt, so spricht der Chor, vollzieht sich das, jetzt kämpfen sie miteinander.

Nun tritt ein Bote auf (792): Die Stadt ist gerettet, an sechs Toren ging es gut, am siebenten strafte Apollon selber die Verblendung des Laïos. Chor: „Was gibt es Furchtbares für die Stadt?" Bote: „Die Männer haben sich gegenseitig gemordet." „Wer, es graut mir." „Höre, die Söhne des Oidipus." „Wehe mir, jetzt ahnt mir alles." Jetzt erst ist der Gedanke des Sichgegenseitigtötens da, darum fällt auch kein Wort mehr von Sühne oder Strafe des Siegers. Der Tod hat alles gesühnt. Das ist die Steigerung über das Vorhergehende hinaus: Steigerung zugleich und vielleicht Versöhnung. Man fürchtete ein Verbrechen, ein größeres, als man erwartete, ist geschehen, die Spannung ist sicher durch Zerreißung beendet; aber daß kein Gewinner da ist, wirkt versöhnend mit.

Über die drei Stufen des ersten Teils erheben sich also die zwei des zweiten. Nur der zweite Teil ist eigentlich ein Stück der Trilogie; dieses Stück hat seinen Fuß in ganz andern Voraussetzungen; nicht ohne Verstöße gegen die Ratio wird die Fügung vollzogen; aber das läßt den Dichter kalt, da dies nicht seine Aufgabe ist. Die letzte Stufe ist die Zerreißung; sie geht bald in ein Lied über, das immer mehr zur Totenklage wird, nachdem (861) die Leichname der Brüder in die Orchestra gebracht worden sind. Zuletzt ist es nur noch Begleitung des in der Exodus sich abspielenden

Leichenzuges; darin ist der Ausklang des Stückes ähnlich dem der Perser. Das einzelne läßt sich aber nicht mehr verfolgen, da dieser Schluß für immer unter einer Überarbeitung verschüttet liegt.

Mit dieser Betrachtung des Dramas ist auch das Urteil über den „Charakter" des Eteokles gesprochen. Von jeher hat dieser in besonderem Maße die Begeisterung des modernen Lesers hervorgerufen. In der Tat ragt er überwältigend hervor unter den übrigen eigentlich nur schematisierten Figuren. Als rauher Tatsachenmensch, Skeptiker im Verhältnis zu den Überirdischen, zynisch resignierend gegenüber dem Stammfluch, dem er sich ruhig zum Opfer darbietet, wird er von den Modernen geschildert. Der Fehler dieser Anschauungsweise liegt klar zutage. Sie ist kombiniert aus den verschiedenen Einzelaufnahmen seines Charakters, wie sie die verschiedenen Szenen ermöglichen; so wie wir es in einem modernen Drama tun dürfen. Weil aber zwei völlig andere Dramen mit völlig anderer Bedeutung und Wirkung des Eteokles in dem einen Stücke vereinigt sind, muß eine solche Kontamination zu gewaltigen Fehlern führen. Sobald wir Eteokles auf die zwei Abteilungen (und in der ersten gar noch auf die einzelnen Szenen) verteilen, hat seine Handlungsweise jeweils die darin notwendige klare und ganz unpersönliche, unindividuelle Linienführung. Ein anderer ist er den Chormädchen gegenüber, anders als verantwortlicher Feldherr, wieder anders ist er im Moment, wo er sich dem Bruder zum Kampfe stellt. Diese drei Figuren dürfen niemals als eine gesehen werden.

Die Aufführungszeit und die Stücke der Trilogie sind aus einer Didaskalie bekannt. Aus der ungeheuren Literatur zur Trilogie führe ich als das Wichtigste an: Welcker, Epischer Cyclus II, S. 320 (in der 2. Aufl. von 1882); F. W. Schneidewin, Die Sage vom Oidipus, Abh. d. Gött. Ges. d. Wiss., 5. Band (1853), S. 177; Carl Robert, Zur Oidipussage, Apophoreton (1903), S. 99; Oidipus (1915), S. 252; Wilamowitz, Interpretationen S. 95; Oskar Klotz, Zu Aischylos' thebanischer Tetralogie, Rhein. Mus. 72 (1918), S. 616; Carl Kirchhoff, Der Kampf der Sieben vor Theben und König Oidipus, Diss. Münster 1917.

Zur Bühne der Sieben vgl. Wilamowitz, Interpretationen S. 72; Noack, *Σκηνὴ τραγική* S. 13; dagegen Frickenhaus a. a. O.; Bethe, Hermes 59 (1924), S. 110.

Die Parodos: Wilamowitz, Interpretationen S. 69; Robert, Hermes 57 (1922), S. 161; Wecklein, Philologus 80 (1925), S. 220.

Zu den sieben Redepaaren vgl. Wilamowitz a. a. O. Auch die bescheidene Parallelität, die Masqueray (Mélanges Weil, S. 883ff.) wünscht, ist abzulehnen. Der letzte Versuch von C. Conradt, „Die sieben Redepaare in den Septem des Aischylos" (de Gruyter 1924) schließt mit den Worten: „Die griechische Tragödie ist ein dichterischer Tempelbau zur Festfeier des Gottes, ihre Teile so fein eingeschliffen und eingepaßt, wie die Säulenschäfte und Balken der marmornen Tempel", ein Zeichen, wie lange ein schöner Vergleich und die Einstellung unserer auf das Plastische orientierten klassischen Zeit nachwirken kann.

Zur Interpretation der Zwischenpartie. Daß eine Steigerung mit der Erfüllung vorliegt, d. h. daß der Doppelmord weder vom Chor noch von Eteokles geahnt wird, geht vor allem aus den Versen 647ff. hervor, wo die vorher verwendeten Ausdrücke für den Brudermord erhöht werden durch *διπλοῦς, δίδυμα, αὐτόφονα δίμορα τάδε πάθη.* Ganz anders interpretiert Robert, Oidipus S. 263.

Schlußpartie. In unserm Text folgt nach dem Stasimon 822 bis 860, während dessen Schlusses die Leichen gebracht worden waren, eine anapästische Partie, in der vom Chor Antigone und Ismene begrüßt werden, die zum traurigen Geschäft, der Totenklage, kommen; ihr schließt sich die von Halbchören im Wechselgesang gesungene Klage an. Darauf verkündet ein Herold das von den Probulen erlassene Verbot der Bestattung des Polyneikes; Antigone erklärt, sich diesem Verbot widersetzen zu wollen; Stichomythie zwischen Herold und Antigone. Der Chor scheidet sich in zwei Hälften, wovon die eine für Antigone, die andere für den Staat Stellung nimmt; sie ziehen in verschiedener Richtung ab. Die Diskussion über diesen Schluß, der der Stimmung des Vorausgehenden völlig widerspricht, wurde aufgenommen von Th. Bergk, Philologus 12, S. 580. Die entscheidenden Dinge sind gesagt worden von Wilamowitz, Drei Schlußszenen griechischer Tragödien (Sitzb. d. Berl. Akad. 1903, S. 436); Weil, Rev. des études Gr. I (1886), S. 17; vgl. Robert, Oidipus; Corssen, Sokrates III (1915), S. 621 (Referat über einen Vortrag); gegen die Athetese M. Wundt, Philologus 65 (1906), S. 357, während sonst die Zustimmung fast allgemein ist. Nach meinem Erachten kann nur eine radikale Stellungnahme in Frage kommen, die nicht nur den Schluß von 1005 an, als unter dem Einfluß der sophokleischen Antigone entstanden, sondern auch die anapästische Partie mit dem Schwesternpaar beseitigt (für Beibehaltung dieses Abschnittes Robert, Corssen); daß diese beiden in dieser Verwendung sophokleische Erfindung sind, muß bei Behandlung der Antigone gezeigt werden. In den Hiketiden war eine solche Neuerung und Brechung am Ende möglich mit Rücksicht auf ein folgendes Drama. So ist es verständlich, daß man vor Entdeckung der Notiz, die die Sieben als Schlußstück erklärte, aus dem erhaltenen Schluß vielerlei Rück-

schlüsse auf ein nachfolgendes Drama zog. Daß aber am Trilogienschluß neue stoffliche Probleme aufgeworfen werden, die zu gar keiner Lösung führen, und neue Figuren eingeführt werden, also die Spannung wieder auf ein Anfangsstadium heruntergeschraubt werde, das ist doch wohl ausgeschlossen. Als später zugefügter Schlußeffekt, fast unentbehrlich nach dem gewaltigen Ruhm der sophokleischen Antigone, läßt sich diese Partie hingegen wohl begreifen.

Über die Charakterzeichnungen vgl. die trefflichen Bemerkungen von Ivo Bruns in seinem Literarischen Porträt S. 50ff.; er versteht es, die Art des Aischylos durch Vergleichung mit der Parallelschilderung in den Phoinissen des Euripides deutlich zu machen.

IV. PROMETHEUS.

Der gefesselte Prometheus ist nach 475 aufgeführt worden; eine genauere Zeitangabe ist nicht möglich. Er gehört zu einer Trilogie, in der sicher das nächste Stück der gelöste Prometheus und höchstwahrscheinlich das dritte der Feuerträger Prometheus war. Er weist so viele Eigentümlichkeiten szenischer, metrischer und sprachlicher Natur auf, stellt vor allem hinsichtlich der technischen Seite der Aufführung so viele Rätsel, daß die Unechtheitserklärungen des Ganzen oder zum mindesten die Annahmen irgendwelcher Überarbeitungen immer wieder beredte Vertreter finden. Immerhin haben manche Schwierigkeiten doch ihre Klärung gefunden; zudem ist man mehr und mehr ängstlich geworden, sprachliche Singularitäten ein entscheidendes Wort mitreden zu lassen. Darum wird man zuletzt doch nicht anders können, als sich mit dem Drama abzufinden; dies um so mehr, wenn man sich darüber klar wird, daß das Mißtrauen gegen den gefesselten Prometheus ursprünglich nicht von diesen technischen Dingen ausging, sondern von der Schwierigkeit, die in ihm zutage tretende Weltanschauung mit der für Aischylos postulierten in Einklang zu bringen. Vor allem war es der Widerspruch in der Zeusauffassung des Prometheus im Vergleich zu der der andern aischyleischen Dramen, der den Verdacht gegen seine Echtheit nährte. Und in der Tat — es muß für denjenigen, der in Aischylos den Propheten und religiösen Dichter sieht, dem sein Schaffen eine ethische Tat ist, peinlich sein, sich Rechenschaft geben zu müssen, daß in diesem Drama dieser selbe Dichter unzweideutig die Sympathien ganz für Prometheus gewinnen

will und sich nicht genug tun kann, die harte Gesinnung, die Undankbarkeit und Selbstsucht, den Machtwahn und die Intoleranz der Götter und speziell des Zeus zu zeichnen. Es hat nun genug kluge Betrachter gegeben, die sich bemühten, der Eigenart der darin vertretenen Götteranschauung gerecht zu werden — ich will nur Welcker, Weil, Nestle nennen; sie alle konnten sich aber doch nur soweit emanzipieren, daß sie im gefesselten Prometheus gleichsam eine Vorstufe sahen, ein negatives Vorspiel, das dann zur Katharsis nicht sowohl des Prometheus als ganz besonders des Zeus hinführe. Zu Beginn wäre Zeus noch ein junger, frisch zur Regierung gelangter Tyrann; im Laufe der 30000 Jahre — denn soviel später spielt der Pyrphoros als der gefesselte (Schol. zum Prometheus 94) — käme er zu Verstand und Einsicht, und so würde dann aus dem jungen Tyrannen der weise und gerechte Vater der Götter und Menschen; gleichzeitig wäre das eine Art symbolischer Darstellung der Erhebung des subjektiven religiösen Glaubens der Menschen auf eine höhere Stufe. Es ist nun an und für sich wohl denkbar, daß der Zeus des letzten Stückes, obgleich er auch in diesem kaum persönlich auftritt, versöhnlicher ist als der brutale Gewaltherr des erhaltenen, daß er insbesondere dem von Prometheus protegierten Menschengeschlecht gegenüber milder und entgegenkommender ist — darin aber die eigentliche Tendenz, den dichterischen (und für diese Auffassung natürlich auch moralischen) Kern der Trilogie zu sehen, dagegen spricht schon der von Aischylos wenn nicht erfundene, so doch auf unsern Stoff übertragene Gedanke, der als recht oberflächlich dünnes, rein rationales Band die drei Stücke zusammenhält. Es steht nämlich außer Frage, daß Aischylos es war, der die im Achilleus-Thetismythos verankerte Sage von der dem Zeus drohenden Ehe mit einer Frau, die einen stärkeren Sohn gebären würde, als es der Vater sei — der diese Sage mit Prometheus in Zusammenhang brachte und damit diesem das Mittel in die Hand gab, sich von der Gefangenschaft, die ursprünglich ohne sein Zutun ein Ende fand, zu befreien. Es ist also ein Zwang, nicht eine innere Vervollkommnung, die zuletzt Zeus gefügig macht, und wenn er am Ende der Trilogie ein anderer ist

als zu Beginn, so wird das nur der Tatsache verdankt, daß die Situation eine andere ist, und daß sie einen andern Gegenspieler zu Prometheus, eben einen anderen Zeus erfordert. So sehr man berechtigt ist, beim Schlußstück der Trilogie, das irgendwie die Einsetzung eines Kultes und eines Feuerlaufes zu Ehren des Prometheus in Athen zum Inhalt hat, an die Kulteinsetzung der Erinyen im Schlußstück der Orestie zu denken, so wenig darf diese Parallele übertrieben werden: die Erinyen-Eumeniden haben nie eine egoistische und brutal-eigenmächtige Rolle gespielt, sie haben ihre Pflicht treu erfüllt; der Dichter hütet sich wohl, sie verächtlich zu machen; sie sind nur die konsequenten Dienerinnen einer unanfechtbaren, wenn auch grausamen Gerechtigkeit. Darum müssen sie, sollte nicht ein unbefriedigtes Gefühl im Hörer zurückbleiben, für das Opfer, das sie im Interesse der „Handlung" der Trilogie bringen, entschädigt werden. Anders ist es mit Zeus; er bleibt hinter den Kulissen und, wenn er nachgibt, so bringt er kein Opfer, sondern er geht einen Handel ein, der ihn für dieses Opfer mehr als entschädigt: der Verlust seiner Herrschaft, der ihm droht, bleibt ihm dank der Aufklärung durch Prometheus erspart. So wird er im letzten Stück kaum mehr eine Rolle gespielt haben. Alles wird einfach, sobald wir uns von der religiösen Einstellung befreien. Wir haben uns folgendes klarzumachen: Der Prometheusstoff ist eine Singularität wie der der Perser. Wie in diesem Zeitgeschichte in den mythischen Raum erhoben wird, so werden im Prometheus die Götter in die Welt des Mythus degradiert. Oder lassen wir Werturteile und sagen wir einfach: verpflanzt. Gewiß, das ist keine Kleinigkeit, und darum geschieht es auch nicht häufig. Die Götter sind, das muß zugegeben werden, allzusehr mit Nimbus, mit Verehrung umgeben, als daß sie sich leicht in diese andere Sphäre finden könnten, wo sie in hohem Maße isoliert und entblößt dastehen und durch große, leidenschaftlich übersetzte Ausdrucksform zu wirken haben. Aber wurde es einmal getan, so mußten sie sich schlechthin den Gesetzen des Mythus unterwerfen; sie werden abhängig von der augenblicklichen Szene und wandeln mit ihr ihr Wesen so gut wie die sterblichen Figuren. Sie haben gute und böse

Prinzipien zu vertreten, sie haben zu siegen oder zu unterliegen, sie haben stark oder schwach zu sein, ja sie haben auch subalterne Chargen zu liefern (Kratos, Bia, Hermes). Aber da auch ihr Handeln wiederum nach jener moralisierenden und unterstreichenden Kommentierung begehrt, was in den gewöhnlichen Stücken im Namen und mit dem Walten der Götter geschieht, so muß in diesem Drama hinter den Göttern ein noch höheres, ihnen sogar überlegenes Prinzip aufsteigen. Während sonst Zeus zum Schützer der Gerechtigkeit berufen ist und dem ungerecht Handelnden warnend und drohend entgegengehalten wird, so erhebt sich diesmal über ihm eine stärkere Macht, die Moira. Was lernen wir daraus? Doch wohl nichts anderes, als daß es literarische Rücksichten sind, die zu dieser scheinbaren Vertiefung des Gottesbegriffes führen. Die Tragödie ist normalerweise auf die heroische Welt zugeschnitten; bezieht sie ihre Stoffe anderswoher, so müssen sie sich den Stiltraditionen des heroischen Mythus anpassen. Die Rechnung geht nicht immer ganz auf; sicherlich ist es die religiöse Scheu, die es verhindert, daß Zeus, der doch das böse Prinzip vertreten muß, persönlich erscheint. Aber grundsätzlich haben wir auf dieses Drama die gleiche Interpretationsweise anzuwenden wie auf jedes andere; dann erst wird es verständlich. Im übrigen scheinen auch im verlorenen Drama Niobe die Götter die feindliche Partei gestellt zu haben.

Gibt es überhaupt etwas Aufschlußreicheres über das Wesen der Tragödie als die Art und Weise, wie Aischylos den Prometheusstoff für sich verwendet, was er daraus nimmt, warum er ihn nimmt? Er fand eine Sage vor von einem Prometheus, der in Auflehnung gegen die Götter allerlei tat, zuletzt aber seine Strafe fand. Was ihn lockte, war der Widerstand eines Schwachen gegen die absolut Starken; aber was er dazuerfinden mußte, war der Sieg des Schwachen über die Starken. Nicht etwa, weil der attische Prometheuskult eine Begnadigung des Prometheus der gewöhnlichen Sagen bedingte, kommt Prometheus zu Ehren, sondern weil die Tragödie nicht ohne diesen Sieg sein kann. Die Befreiung durch Herakles durfte nicht ein Zufall sein, sie durfte nicht um des Herakles willen, wie bei Hesiod, sie

mußte um Prometheus' willen geschehen. Darum wirkte er die Thetisgeschichte, mühsam genug, in den Mythus von Prometheus hinein, darum mußte er aus Prometheus den ganz unschuldig Verfolgten machen, weil im Stil der Tragödie nur diese Art von Menschentum unsere Sympathie finden kann, nicht Schläulinge, die für das Satyrspiel wie geschaffen sind; die Feinde aber, die Götter, mußten zu niedrig denkenden, brutalen Tyrannen werden. Alles, was zum alten Kern der Prometheussage gehört, alles Spezifische derselben ließ der Dichter beiseite, vor allem den Feuerraub — es kann ja sein, daß zu dieser Unterdrückung der Umstand mitwirkte, daß dieser Stoff bereits in dem die Persertrilogie abschließenden Satyrspiel Prometheus Pyrkaeus gestaltet war. Das einzig Wichtige war das Stärkeverhältnis des Prometheus zu den Göttern, um dieser Gegebenheit willen nahm er das Thema und erfand er neun Zehntel der Handlung dazu. Prometheus befreit sich selber; Herakles durfte bloß den leberfressenden Adler schießen. Die Befreiung, die Prometheus erzwingt, beruht auf seinem Wissen um ein Geheimnis, das für Zeus' Zukunft von entscheidender Wichtigkeit ist, eben die Thetisgeschichte. Dessen allmähliche Enthüllung wird in geschicktester Weise als rationale Steigerung der Spannung verwendet. Aber wichtiger ist natürlich wie überall die irrationale Steigerung, und diese ist in unserm Drama nun, wie nicht gerade irgendwo sonst, von technischen Überlegungen abhängig. In dieser Hinsicht ist die Erkenntnis weiter gediehen als dies bei den oben geschilderten Hauptproblemen des Dramas der Fall ist.

Das technische Zentralproblem des Dramas ist die Tatsache, daß der gefesselte Prometheus nicht von einem Schauspieler dargestellt werden konnte, sondern daß eine Puppe seine Stelle einnehmen mußte, für die irgendwie von hinten gesprochen wurde. Damit war offenbar gegeben, daß in dem Stück oder in den Stücken, in denen die Puppe angeschmiedet war, weder vor noch nach der Lösung Prometheus auftreten durfte, weil der Gegensatz zwischen dem von einem Menschen gespielten und dem durch eine stumme Figur dargestellten Prometheus unerträglich gewesen wäre. Als Folge davon ergab sich, daß der eigentliche Held zwei ganze

Dramen hindurch am Felsen hing und durch eine Puppe vertreten war, denn für den Sieg, d. h. die Versöhnung des Zeus und die Erhöhung des Dulders war ein letztes Stück mehr als genug. Damit war das Kuriosum Voraussetzung geworden, daß der Held unendliche Zeit hindurch nicht handeln konnte. Sein einziger Beitrag zur Steigerung ist demnach die allmähliche Lockerung des von ihm besessenen Geheimnisses; so verstehen wir jetzt, warum diese rationale Steigerung in diesem Drama mit so viel Sorgfalt durchgeführt ist. Alles Lebendige, Aktive, Dramatische mußte sich vor ihm abspielen, ohne eigentlichen Zusammenhang mit ihm, denn Handlungen anderer, die zu ihm in Beziehung gestanden hätten, gab es nicht. All dies wird uns weniger erstaunen als die bisherigen Beurteiler dieser Erscheinungen, da wir uns ja daran gewöhnt haben, nicht allzuviel Gewicht auf die rationale Einheit zu legen. Aber auch für uns ist es ein Musterbeispiel — eben weil der Dichter etwas Derartiges wagen konnte — dafür, wie es möglich war unsere Ergriffenheit zu steigern mit Dingen, die in gar keinem logischen Zusammenhang miteinander stehen, die nur gleichsam äußerlich durch die ewig gleiche und unveränderte, allein den verschiedenen Szenen beiwohnende Figur des gefesselten Prometheus zusammengehalten werden. Aber die technischen Seltsamkeiten sind damit noch nicht zu Ende. Prometheus mußte über zwei Stücke hindurch am Felsen hängen; vielleicht ging es nun nicht an, ihn über eine „Pause" dort hängen zu lassen. Wie dem immer sei, ob mehr äußere oder nur innere Gründe mitsprachen, auf alle Fälle gibt der Dichter dem erhaltenen Stück einen gewaltigen Abschluß, indem Prometheus zur Strafe für sein beharrliches Schweigen gegenüber Zeus von diesem unter Donner und Blitz in den Tartaros versenkt wird. Dieser Schluß ist gleichzeitig, wie wir dies in den Hiketiden kennen lernten und in der Orestie kennen lernen werden, Übergang zum folgenden Drama; denn im folgenden Stücke muß Prometheus an einem andern Ort gefesselt sein (vorher im Skythenland, jetzt im Kaukasus). Daß es Übergang ist, geht schon daraus hervor, daß eigentlich gar keine Katastrophe erfolgen soll, sondern daß der gefesselte Prometheus als Teil der Trilogiehandlung auf den

Sieg des Prometheus ausgeht, also die Entspannung, ein Sieg, der durch die triumphierende Abfertigung der Gesandten des Zeus erreicht ist. Offenbar wäre es nun auch nicht angegangen, daß nach diesem Erdbebenfinale der Chor in gewöhnlicher Weise in einer Exodos abmarschierte; so wird auch er zu Prometheus hinaufgebracht und muß mit ihm zusammen versinken. Was die sonstigen technischen Dinge betrifft wie die Frage, warum der Chor von Anfang an zu Prometheus auf seinen erhöhten Standpunkt kam (in einer Flugmaschine?) und warum er auf diese Weise um jede Beweglichkeit gebracht wurde, so haben sie allem Anscheine nach keinen Zusammenhang mit künstlerischen Problemen; sie fallen deshalb für uns außer Betracht. Ebensowenig scheint es mir möglich, den dynamischen Gehalt der Szenen einzeln zu bestimmen und die Stufen des Dramas genauer anzugeben, da wir die hier besonders wichtigen bühnentechnischen Dinge viel zu wenig erkennen können.

Der terminus post quem des Prometheus ist der Ätnaausbruch von 475, auf den in den Versen 367ff. angespielt wird. Das Problem der Trilogie ist sehr umstritten. Welcker hatte in seinem ersten Versuch, die Trilogien zu rekonstruieren (Die aeschyl. Trilogie Prometheus nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt [1824]), die Reihenfolge *πυρφόρος* (in welchem Drama der Feuerraub dargestellt gewesen wäre), gefesselter Prometheus, gelöster Prometheus (die Aufeinanderfolge dieser beiden in dieser Weise ist gesichert durch Schol. Prometheus 511) aufgestellt, was allgemeinen Anklang fand. Als erster machte Westphal in seinen Prolegomena zu Aischylos dagegen Einwendungen. Seither ruhte die Diskussion nie mehr. Westphal wies mit Recht auf die ausführliche Schilderung des Feuerraubes innerhalb des erhaltenen Dramas hin, die ein diesen behandelndes vorausgehendes Drama fast unmöglich macht. Außerdem zeigte er, daß der Name Pyrphoros gar nicht für den Feuerraub passe, und brachte ihn in Zusammenhang mit dem athenischen Fest der Pyrphorien. Vor allem aber unterstrich er die Bedeutung des einen der beiden Fragmente aus dem Pyrphoros, das berichtet, es seien drei Myriaden Jahre vergangen seit der Fesselung des Prometheus. Die Richtigkeit der Aufstellungen Westphals wurde mehr und mehr anerkannt; die Hauptschwierigkeit liegt im Inhalt des dritten Stückes, worauf vor allem Weil in seiner außerordentlich fesselnden Behandlung der Frage in den Études aufmerksam macht. Darum ist es begreiflich, daß man auch schon dem Gedanken Gehör gab, es könnten nur zwei Stücke dem gleichen Mythus angehört

haben oder die „Trilogie" überhaupt nur aus zwei Dramen bestanden haben, Möglichkeiten, die nicht ausgeschlossen sind. Wilamowitz in den Interpretationen macht aber mit Recht darauf aufmerksam, daß im zweiten Stück die Lösung nur mit Worten erfolgen kann wegen der Puppe, die ja am Felsen hängen bleiben muß, wie man, abgesehen vom Widerspruch Bethes (s. u.), seit Gottfried Hermann allgemein annimmt. Erst das dritte Drama konnte und mußte dann den tatsächlichen Sieg des Prometheus dokumentieren, wenn wir auch über dessen Inhalt nichts auszusagen imstande sind.

Die verwegene Annahme Gerckes (Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen 65 [1911], S. 164), der im gefesselten Prometheus eine in den dreißiger Jahren des 5. Jahrhunderts verfaßte, als Einzelstück komponierte Nachahmung des *λυόμενος* sieht, erledigt sich ohne weiteres durch das im erhaltenen Drama unbegreifliche, über es hinausweisende Motiv der Zeusehe. Vgl. dazu den besonnenen Aufsatz Körtes in N. Jahrb. kl. Altert. 1920, S. 201.

Die Überarbeitungsfrage. Wie sehr das religiöse Problem Schwierigkeiten bereitete, ersieht man aus der Kontroverse Welckert Schömann (Schömann, Opusc. acad. III, S. 81; Noch ein Wort über Aeschylus' Prometheus [Greifswald 1859]; Welcker, Griech. Götterlehre II [1860], S. 273). Aus dieser Stimmung heraus erwuchsen die Beobachtungen von Abweichungen im Bau der Chorlieder (Westphal, Prolegomena S. 19), von technischen Unmöglichkeiten (besonders wichtig Bethes Prolegomena S. 159; vgl. denselben in seinem Homer III. Bd.), von sprachlichen Singularitäten (Wackernagel, Verh. d. 46. Vers. der Philol. in Straßburg 1902; Studien zum griech. Perfekt 1904; Franz Miedzballa, De copia verborum et elocutione Promethei vincti q. f. Aeschyleae, Diss. Breslau 1913). Diese Arbeiten, besonders diejenige Bethes, waren von höchster Wichtigkeit, indem die nicht zu bestreitenden Abweichungen auch vom konservativen Beurteiler erklärt werden mußten. Dies ist in hohem Maße gelungen für die metrischen Dinge (Weil, Rev. des ét. Gr. I; Wilamowitz, Interpretationen), in geringerem Grade für die technischen Dinge. Aber immerhin ist auch hier vieles völlig geklärt (vor allem dank Robert, Hermes 31 [1896], S. 561, und Wilamowitz a. a. O.). In sprachlicher Hinsicht hat die konservative Richtung kaum etwas geleistet; sie bestritt höchstens die Beweiskraft der von den Angreifern vorgebrachten Argumente. Vgl. die Zusammenfassung bei J. zum Felde, De Aeschyli Prometheo quaestiones, Diss. Göttingen 1914. Auch hiefür gibt Körte eine den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit repräsentierende Antwort.

Was die Interpretation betrifft, so ist die ganz ungeheuerliche, die den religiösen Ausgleich mit den übrigen Dramen des Aischylos durch das Hineininterpretieren einer Schuld des Prometheus herbeiführen will (nach dem Vorgange Schömanns), sozusagen verschwunden (Ausnahme Christ-Schmid[6] I, S. 295). Durch Weil vor allem ist die Idee einer Entwicklung des Zeus aufgekommen und die Meinung,

daß das eigentlich Wichtige das ja gänzlich außerhalb des Dramas stehende Problem der Stellung des Menschen sei (Études S. 84). Weiter ausgeführt wurde dies von Nestle in seinem Aufsatz Die Weltanschauung des Aeschylos, N. J. kl. A. 1907, S. 238. Ähnlich neuerdings Todd, The character of Zeus in Aeschylus' Prometheus (Class. Quart. 19 [1925], S. 61).

Die technischen Dinge sind besonders von Wilamowitz musterhaft behandelt worden. Die Bühnenfrage hat nach Wilamowitz (Hermes 21) Robert a. a. O. sehr gefördert, dann Wilamowitz wieder in den Interpretationen; ihm stimmt Noack, *Σκηνὴ τραγική*, völlig bei. Die Opposition von Frickenhaus (S. 11), der im Prometheus das erste Stück sieht, das nicht mehr den „Hügel" hat, sondern die Oberbühne, das Theologeion, hat mancherlei für sich. Nach ihm wären Prometheus und der Chor auf dem Ekkyklema, zu dem der Chor hinuntersteigt, während unterdessen die Okeanosszene sich abspielt. Der Untergang bestünde dann lediglich in einem Zurückschieben des Ekkyklema und Schließen der Mitteltüre.

V. DIE ORESTIE.

Der Orestie haben Mißverständnisse der Interpretation weniger geschadet als andern Dramen; so können wir uns kürzer fassen. Nur solche Dinge wollen wir besprechen, die nur an ihr sicher festgestellt werden können. Vor allem ist sie natürlich deshalb für uns von allerhöchstem Interesse, weil sie das einzige Beispiel einer ganz erhaltenen Trilogie ist, einer Trilogie im Sinne des Aischylos, also mit einheitlicher, durch die drei Einzeldramen durchgeführter Handlung. Gerade hier wird es uns nun völlig klar, daß die künstlerische Einheit auf das Einzelstück beschränkt ist; die drei Dramen bilden, abgesehen von dem rationalen Nacheinander der Handlung, drei in sich geschlossene Kreise, die nur notdürftig aneinander befestigt sind. Gewiß mag das letzte Drama hie und da einen mehr demonstrativen, pompösen und mehr mit äußeren Prachtmitteln wirkenden Charakter haben, mag es stärker als die übrigen Dramen lyrisch auslaufen — das ist aber eine verhältnismäßig unwesentliche Differenzierung, die wir vielleicht auch bei den späteren Dichtern beobachten könnten, trotzdem sie den drei Dramen drei verschiedene Fabeln zugrunde legten. Beim späten Euripides läßt es sich auf alle Fälle feststellen, was aber auch aus seinen archaisierenden Tendenzen erklärt werden könnte. Dieses eben konstatierte Eigenleben der einzelnen Stücke

hat aber nichts zu tun mit der von uns festgestellten relativen Selbständigkeit der einzelnen Szene, obgleich es formal sich in ähnlicher Weise manifestiert, wie wir gleich sehen werden. Selbständig sind die Szenen ja nur in all dem, was dem Dichter gerade nicht wichtig ist, z. B. in den Charakteren, in der rationalen Voraussetzung der Handlung usw., aber in der einzig wichtigen Frage der Stimmungen und Erregungen sind sie vollständig aufeinander abgestimmt, also nichts weniger als frei. Diese Skala bricht aber am Ende eines Dramas völlig ab; es wird die letzte Stimmungsgipfelung erzielt, worauf wieder, wie zu Beginn, von neuem angefangen wird; wieder wird die Stimmung vorbereitet und gleichsam eingefangen. Offenbar trennt eine äußere Pause die einzelnen Dramen. Es ist nun sehr interessant zu beobachten, wie an den beiden Fugen der Trilogie durch eine außerhalb der Gefühlsskala liegende Zusatzszene, wie wir sie schon in den Hiketiden kennen gelernt haben, der Übergang geschaffen wird, und der Hörer darauf vorbereitet wird, daß er zu einem Stoff, den er eigentlich jetzt künstlerisch in sich absolviert hat, noch einmal von neuem Stellung nehmen müsse. Im Agamemnon gipfelt das Stück zwar nicht in einem Sieg der guten Partei, aber im Widerstand des Chores, der über den Tod des Agamemnon hinaus Hoffnungsvolles verheißt. Aber von 1566 an geht seine Empörung in eine ruhige Betrachtung über; plötzlich anerkennt er ein Verhängnis, das über dem Atridenhaus schwebt und die Schuld des einzelnen für irdische Beurteiler unentscheidbar macht. Klytaimestra ist natürlich begeistert über diese versöhnlichen Töne[1]): sie werde versuchen, dieser ἄτη durch Begütigung der Götter ein Ende zu machen. Das ist eine Art Waffenstillstand. Das erste Drama kann den wirklichen Sieg nicht erreichen; dieser braucht zwei Dramen. Erst am Ende der Choëphoren siegt die gute Partei über die böse der Klytaimestra und des Aigisthos. So muß ein provisorischer Schluß erfolgen. Das sind die Folgen der geschlossen trilogischen Komposition; aber das folgende Drama schließt nicht einfach an, weder inhaltlich noch gar in der Stimmung; es

[1]) Das Ephymnion dazwischen, das sich bei Wilamowitz findet, muß weg, vgl. Kranz, Hermes 1919, S. 317, und Porzig, Aischylos S. 10.

fängt wieder ganz in Angst und Hoffnungslosigkeit an. So können wir diesen Höhepunkt des Agamemnon wirklich einen Waffenstillstand nennen. Aber auf diesen folgt als Überleitung zu den Choëphoren eine Schlußszene mit dem Auftreten des Aigisthos und mit erneutem Ausbruch des Streites. Das ist Beginn des Neuen, des Kampfes der neuen Generation, wie auch die ganze Szene geladen ist mit der Drohung, daß in Orest ein Rächer entstehen werde. Nicht anders schließen die Choëphoren. Nachdem dieses ganz auf Haß, Sieg und Triumph eingestellte Stück seinen Höhepunkt erreicht hat in der Ermordung der Mutter, einer Tat, die sein muß, ethisch positiv gewertet und hauptsächlich als Sieg des Schwachen über die Starken empfunden wird, wie das prunkende Zeigen der Toten, das Herumreichen des Mantels genugsam dokumentieren, kommt unerwartet und unmotiviert die Umkehr, der Sturz. Auf einmal taucht der Zweifel auf: „War die Mutter wirklich schuldig?", die ersten Anzeichen des Wahnsinns zeigen sich, und damit kündigt sich das dritte Drama, die Eumeniden an. In ähnlicher Weise ist übrigens auch die rationale Verknüpfung der einzelnen Szenen gehalten. Gerade in den beiden ersten Dramen der Orestie läßt es sich hübsch beobachten, wie der rationale Faden des Stückes immer mit ein paar wenigen Versen am Ende der recht selbständig durchgeführten Szene wieder aufgenommen wird, selbst unter Preisgabe einer vorher durchgeführten Verstellung (vgl. Ag. 349, 547, 583, 807, 912, 973 usw.).

Eine zweite Frage möchte wohl passenderweise ebenfalls im Zusammenhang mit der Orestie zur Sprache kommen, schon weil in ihr als spätestem Drama des Dichters das Problem Aischylos gleichsam konzentriert erscheint; es ist die Frage nach dem technischen Fortschritt. Alle Beurteiler stimmen in ihrer Begeisterung dafür überein, welche gewaltigen Fortschritte Aischylos bis zur Orestie gemacht. Und in der Tat enthalten alle drei Stücke Dinge, die der Dichter früher nicht gewagt und nicht gekonnt hatte; sicherlich geht man auch darin nicht irre, wenn man dem Einfluß des Sophokles dafür eine gewisse Bedeutung zumißt. Diese Fortschritte bestehen in der größeren Lebhaftigkeit und

Gelöstheit der Handlung, in der Zunahme der Rollen, in der Technik des Gespräches (Dreigespräch!). Mit diesen sog. Fortschritten ist es in der Kunst nun aber eine eigentümliche Sache. Gewiß gibt es diesen Begriff für jene von uns, wie wir oben sagten, bewußt ignorierte Seite des künstlerischen Schaffens, die Imitationskraft, die Fähigkeit, das Lebendige lebendig zu gestalten. Je größer diese Fortschritte aber sind, um so schwieriger wird sofort die kompositionelle, also die zentrale künstlerische Aufgabe, denn je differenzierter und vielgestaltiger ein Kunstwerk ist, um so schwieriger wird es sein, die heimliche Harmonie bestimmend und durchschlagend in ihm auszuprägen. An und für sich ist also das weniger fortschrittliche Kunstwerk gleich vollendet wie das fortgeschrittene; niemand dankt einem demnach für die Fortschritte in der Kunst. Und doch scheint es so zu sein, als ob Naturwahrheit und Einheit nicht ganz unabhängig nebeneinander lebten, sondern in irgendeiner Weise voneinander abhängig wären, nämlich in dem Sinne, daß jedes künstlerische Einheitsprinzip einen ganz bestimmten Grad von Wirklichkeitsimitation nicht nur erlaubte, sondern geradezu erforderte. Ist das richtig, so kann also doch von einem Fortschritt gesprochen werden, der aber nicht ein absoluter ist, also einer der in der getreuesten Kopie seine Erfüllung fände, sondern einer, der in einem gewissen Moment in sein Gegenteil umschlägt. Offenbar hängt dies von der Größe der Elemente ab. Die Elemente der Tragödie sind jene Stimmungen unserer nachempfindenden Seele; diese Stimmungen sind zeitlich schwerfällig, sie gehen langsam vom Fleck, sie brauchen Vorbereitung. Erst in einem gewissen Stadium ist die Bereitschaft zu rascherer Entwicklung gegeben; vor allem aber ist es sehr mühsam, einen Anfang zu legen. Dazu sind ganz einfache und dauerhafte Anregungen nötig. Alles Komplizierte, alles, was unsere Aufmerksamkeit teilt, was unsern Intellekt, unsere Ratio beschäftigt anstatt unser Gefühlsleben zu erregen, alles das wirkt ungünstig. Damit ist im allgemeinen schon ausgedrückt, daß eine zu große Naturwahrheit des Gespräches usw. sofort sich hemmend auswirken wird. Man kann nun ruhig sagen, daß die Tragödie zu allen Zeiten sich dessen bewußt blieb, und daß die technisch-

naturalistischen Fortschritte sehr beschränkt waren. Die Orestie bedeutet hier das erreichte Ziel, über das man nicht mehr wesentlich hinausging. Aber in einer anderen Hinsicht mag sie doch wohl zugleich den Höhepunkt bedeuten, von dem alles Spätere ein Abstieg ist. Aischylos führte die Steigerung der Erregung langsam und gradlinig durch; er legte ein weites und sorgfältiges Fundament (die großen lyrischen Einleitungsszenen des Agamemnon und der Choëphoren sind Musterbeispiele dafür) und baute dann darauf auf. Die Späteren wußten nun und hatten die Erfahrung dafür, daß man auch auf schnellere Weise Gefühlsspannungen erzielen könne; so ist es vor allem Sophokles, der aufs raffinierteste durch Spannung und Entspannung im Kleinen dem großen Spannungsziel zustrebt, das er durch diese Angewöhnung an den Spannungszustand dann vielleicht höher stecken kann als Aischylos. Das findet und fand je und je viele Bewunderer. Trotzdem habe ich das Gefühl, daß der einmal vorliegenden Kunstform die Art des Aischylos konformer ist. Nirgends aber war er in dieser Hinsicht vollendeter als in der Orestie. Dazu mag der Umstand beigetragen haben, daß er den Stoff schon in seiner Kunstrichtung vorbearbeitet übernahm, nämlich in einem Chorlied des Stesichoros.

Überhaupt ist es ein Reiz der Orestie, daß man die Möglichkeit hat, die in ihr behandelte Sage in ihrer Entwicklung in selten vollendetem Maße verfolgen zu können. Sowohl die vorausgehenden Phasen sind ziemlich durchsichtig, wenn auch über die Zuweisung an spezielle Dichter die größten Meinungsverschiedenheiten bestehen, als auch sind uns ja in den Elektren des Sophokles und Euripides die Nachfahren der Orestie erhalten. Für uns sind vor allem folgende Feststellungen wichtig: Aischylos hat den Stoff nicht nur schon verarbeitet übernommen, sondern schon gegliedert, in Szenen aufgelöst, und zwar von Stesichoros. Von dessen Orestie wissen wir an interessanten Einzelheiten, daß darin der Traum der Klytaimestra, die Figur der Elektra und der Amme und die Erinyen vorkamen. Schon er hatte Klytaimestra als das böse Prinzip in den Vordergrund geschoben; von ihm wird der Muttermord, der im Epos keinen besondern Akzent hatte und nur als berechtigte

Antwort auf den Gattenmord erfolgte, etwas stärker als isolierte Tat angesehen, die nicht ohne Folge bleiben darf. Die Folge ist der Wahnsinn und die Erinyen; aber diese können nur wirksam sein, bis Apollon Orestes entsühnt und damit der Tat, die er befohlen, auch seinen endgültigen Schutz angedeihen läßt. Diese Reihenfolge der Geschehnisse, ja wir können fast sagen die Szenenfolge übernimmt Aischylos. Tiefgreifend ist der Unterschied nur darin, daß bei Stesichoros Klytaimestra der Ermordung des Aigisthos beiwohnt und ihrem Buhlen zu Hilfe eilen will, indem sie die Axt gegen ihren eigenen Sohn erhebt, aber im letzten Moment von einem alten Diener des Hauses zurückgehalten wird. Bei Aischylos wird Klytaimestra erst nach vollbrachter Ermordung des Aigisthos gerufen. Das ist eine Verbesserung, d. h. eine unerhörte Erhöhung der Spannung, aber die Steigerung von etwas schon vorher Gutem. Was das für einen Vorteil für ihn bedeutet, eine solche Vorlage zu haben, das zeigen die Eumeniden, die sicherlich reine Zutat des Aischylos sind, und zwar in der rationalen Verknüpfung eine seltsam ungeschickte Zutat. Der Dichter kann sich von dem delphischen Aufenthalt des Orestes, der den Schlußstein der Irrsale bei Stesichoros bildet, nicht trennen; selbst auf Kosten eines ganz unerhörten Ortswechsels innerhalb des Stückes nimmt er Delphi mit hinein; ja auch von der Sühnung durch Apollon spricht er, macht sie aber zu einer äußerlichen Reinigung, durch die über Schuld und Sühne noch nicht entschieden ist. Diese Entscheidung fällt erst in Athen, vor dem Areopag. Das hat nach meiner Überzeugung Aischylos erfunden. Es schuf ihm die Möglichkeit zu einem stark mit religiösen, lokalpatriotischen, auch augenfälligen Mitteln arbeitenden Abschluß. Aber dieses letzte Drama zeigt in der Handhabung und der Aufeinanderfolge der Szenen und in der Einführung der Personen nicht die gleiche, einzigartige Sicherheit der ersten Stücke, so daß es wohl möglich ist, in diesen Vorzügen etwas von der Kunst des Stesichoros zu ahnen, während der Dichter in den Eumeniden seiner eigenen Art Ausdruck verleiht.

Mit alledem ist natürlich Stellung bezogen gegen die normalen Anschauungen, wie sie durch Wilamowitz so gut wie

durch Kranz, durch Porzig und von Blumenthal vertreten werden und früher von Welcker, K. O. Müller, von Finsler und von vielen andern vertreten wurden; einstimmig wollen diese alle in der Orestie auch einen sittlichen Fortschritt gegenüber den früheren Dramen oder dann ein Verzweifeln feststellen, auf alle Fälle eine große Geistestat in der Überwindung des Schicksalsbegriffes und des Geschlechtsfluches sehen. Einzig Theodor Plüß (Die Tragödie Agamemnon und das Tragische [Wissensch. Beilage des Schulprogrammes des Gymnasiums in Basel 1896]) wagte die Behauptung, daß „in der Tragödie Agamemnon keine Wirkung beabsichtigt sei, welche außerhalb der Darbietung des Kunstwerkes erfolgte" und, obgleich er nur für dieses eine Drama den Beweis antrat, glaubte er doch schließen zu dürfen: „Und auch Aischylos mag, wie andere große Künstler, durch seine Kunst ein Erzieher seines Volkes geworden sein, aber wenigstens im Agamemnon nur in der Weise in der auch die Natur eine große Erzieherin der Menschheit ist, nämlich ohne sich dies selber zum Zweck zu setzen." So sind auch die Eumeniden nicht Ausdruck einer reineren und geklärteren Rechtsauffassung, sondern diese Anknüpfung an Athen, dieses Spielenlassen so vieler Motive, ist der prunkhafte Abschluß des großen Werkes; ähnlich muß in einem verlorenen Drama Eleusinioi, einem Schlußstück, Theseus nach der Katastrophe der Sieben vor Theben eingegriffen und die patriotischen Empfindungen ausgelöst haben[1]).

Von den Charakteren ist das gleiche wie immer zu sagen: Sie sind von der Situation beherrscht. Das macht keine Schwierigkeiten bei den Nebenfiguren, auch bei Agamemnon nicht, der nichts als wahrhaft königliches Format repräsentieren soll. Etwas wechselnder sind schon Orest und Elektra; auf alle Fälle dürfen sie nicht differenziert werden in dem sinne, daß Orest sich gegen den Mord sträube, Elektra, die durch Not Entartete, ihn dazu antriebe; das ist nur Verteilung

[1]) Die Eleusinioi als Schlußstück festgestellt von Wilamowitz, Hermes 26, S. 227 Anm. Natürlich soll auch das nicht eine Erfindung des Dichters, sondern althergebrachte Sage sein (Hauvette, Mélanges H. Weil [1898], S. 171.)

der Entschlüsse in den Dialog[1]). Am schwierigsten ist Klytaimestra. Bis zu ihrer Ermordung in den Choëphoren ist sie absolut feindliche Partei; sie soll gehaßt und abgelehnt werden. Plump und dick aufgetragen lügt und heuchelt sie. Sicherlich sind auch ihre berühmten und vieldiskutierten Worte an Orest über dessen vermeintlichen Tod als gemeine Verstellung gedacht; die Amme bestätigt es, die von Klytaimestras heimlicher Freude berichtet. Für das dritte Stück ist sie eine andere; ihre Racheforderung ist in ihrer Isoliertheit berechtigt. Falsch aber wäre es, von hier aus ihr früheres Tun beurteilen und rechtfertigen zu wollen.

Die Orestie (Agamemnon, Choëphoren, Eumeniden; verlorenes Satyrspiel Proteus), aufgeführt 458; schon 468 hatte Sophokles zum erstenmal über Aischylos gesiegt.

Die Geschichte der Sage ist unendlich oft behandelt worden. Die entscheidende Arbeit ist C. Robert in Bild und Lied (1881) S. 49. Trotz des lebhaften und ungeduldigen Widerspruchs von Wilamowitz, der an Stelle des Stesichoros ein delphisches Epos setzen will (zuerst in der Ausgabe der Choëphoren [1896], Anh. S. 246; zuletzt nochmals in den Interpretationen), neigt die allgemeine Ansicht zur Anerkennung der Resultate Roberts. Ohne weitere Begründung will ich nur feststellen, daß mir die Berichte der Odyssee durchwegs auf ein Epos zurückzugehen scheinen, das seinerseits die Grundlage des Stesichoros bildet. Zu Homer vgl. Eduard Schwartz, Straßburger Festschrift [1901], S. 23; Karl Kunst, Wiener Studien 44 [1924], S. 18 und S. 143; Harrie, Archiv für Religionswissenschaft 23 [1925], S. 359. Zu Stesichoros vgl. die bei Diehl zu den Fragmenten angeführte Literatur.

Auch über die Frage, ob es einen voraischyleischen Areopagfreispruch des Orestes gegeben, will ich mich kurz äußern. Das Material ist zweideutig, d. h. entweder sind die ortstümlich sich gebärdenden Sagen Zeugnisse für eine ältere Existenz dieser Überlieferung oder sie sind Folgen der Durchschlagskraft der aischyleischen Dichtung. Nach meiner Überzeugung hat Aischylos, unter Benutzung der Sage vom Urteil des Areopags über Halirrhothios und Ares, was die aitiologische Gründungslegende des Gerichtshofes war, den Stoff der Eumeniden frei erfunden. Seinem großen Einfluß dankt die Lokalsage ihre Entstehung, ebenso die aitiologische Legende von Orestes und dem Choënfest (zuerst erscheinend in Euripides' Iphigenie im Taurerland) und die Familiensage der Eupatriden (vgl. Hirzel, Rhein. Mus. 43 [1888], S. 631). Eine Folge dieser aischyleischen Erfindung sind dann die zahlreichen Sagen von Sühnungen des Orestes an andern Orten (zusammengestellt bei Robert, Griech. Heldensage 3, 2 S. 1318; vgl. Weil, Revue des ét. Gr. I [1888], S. 14, und

[1]) Gegen Wilamowitz, Übersetzung der Orestie S. 148.

Blassens Einleitung zur Eumenidenausgabe, Berlin 1907, S. 1ff. Ganz folkloristisch Radermacher, N. J. kl. A. 12 [1903], S. 568); sie alle sind abhängig von der Orestie und waren niemals ursprünglich lokale Geschichten. Entscheidend für meine Auffassung gegenüber diesen Zeugnissen, die ja doch nur auf Grund festgebildeter Anschauungen über die Ursprünglichkeit alles religiösen Lebens geglaubt werden, ist die innere Wahrscheinlichkeit künstlerischen Schaffens. Nur als eine bewußte künstlerische Tat, geboren aus dem Willen, ein Schlußstück zu schaffen ähnlich demjenigen der Prometheustrilogie, ist mir diese Erfindung vorstellbar, und nur so ist die Verpflanzung des Orest nach Athen natürlich, denn diese neue Geschichte in Zusammenhang zu bringen mit jener Notiz des zenodoteischen Homer (wahrscheinlich der echten und ursprünglichen Fassung), daß Orest in Athen den Zeitpunkt der Rache abgewartet habe (Odyssee γ 307), scheint mir nicht angängig zu sein. Übrigens gibt es trotz Proklos (Schol. Ven. A I, S. XI, Dindorf) offenbar für die alte epische Fassung keinen Pylades. Dieser ist erst mit Delphi in die Sage gekommen und nur wegen des Wahnsinns und der Irrfahrten notwendig geworden.

VI. DIE VERLORENEN DRAMEN.

Der Art unserer Betrachtung entsprechend können uns die verlorenen Dramen nicht viel bedeuten; jene wird uns auch gegenüber den Hypothesen über ihren Inhalt außerordentlich skeptisch machen. Höchstens können uns die Sagenwahl und eventuell Einblicke in die Umbiegung und Neuschaffung des Mythus interessieren. Vor allem imponiert uns die Zahl der Stoffe, die schon vom ersten großen Tragiker gestaltet worden sind. Es sind dabei alle großen episch gestalteten Sagen aus der Ilias, der Odyssee und dem Kyklos, daneben andere, die auf lokale Epen, auf Hesiod oder auf Chorlyriker zurückgehen. Nur ganz wenige sind von ihm, soweit wir wissen, direkt aus Volksüberlieferung übernommen worden. Solche Dinge vermeidet er; er liebte es, einen schon einigermaßen zurechtgemachten Rohstoff zu verarbeiten. So geht er den literarisch noch nicht fest umrissenen, dafür populär um so lebendigeren Sagen von Theseus und Herakles aus dem Wege; spezifisch Attisches nimmt er, wie Wilamowitz beobachtet hat, ebenfalls kaum auf. Dafür schaltet er mit dem schon verarbeiteten Material wahrhaft souverän, er übernimmt Szenen, die ihm passen, fast unverändert, läßt sich aber auch von Andeutungen seiner „Quellen" zu Neuschöpfungen hinreißen. So läßt er den Priamos die Leiche seines Sohnes Hektor wirklich mit Gold aufwiegen [Schol. Ilias A X 351]! Interessant ist ferner die Freiheit, mit der Aischylos früh neue Erkenntnisse in seine Dramen hineinverarbeitet. Seine geographischen Liebhabereien sind aus dem Prometheus bekannt, ebendort ließ auch seine sizilische Reise ihre Spuren zurück. Sie soll auch der Lokalisation der Psychagogoi (Avernersee) an Stelle der Nekyiaszenerie gerufen haben

(Wilamowitz, Homerische Untersuchungen S. 194; Interpretationen S. 246 Anm. 1). So kann ich auch nicht zweifeln, daß er die historische List des Themistokles, wie sie uns Thukydides überliefert, in seine Telephosdarstellung einarbeitete: von ihm stammt die Version, daß Telephos — und zwar bei ihm auf Anraten der Klytaimestra — den kleinen Orest ergreift, bedroht und dadurch die Griechenfürsten zwingt, sich für ihn zu interessieren; in der vorausgehenden Sage fehlt dieser Zug noch (vgl. Wilamowitz, Klassikertexte V, 2, S. 66; Pollak, Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons [Leipzig 1900]; Noack, *Σκηνὴ τραγική* S. 21; Johannes Schmidt bei Roscher s. v. Telephos). Gerade so wie er Zeitgeschichte und Zeitgeographie frisch und unbekümmert in sein Werk hereinnimmt, so hat er es auch mit den moralischen und sozialen Problemen gehalten, die seine Zeitgenossen beschäftigten. Wir können aber nicht sagen, wie er persönlich Stellung zu ihnen nahm, denn sie sind ethische Begleitmusik zu den Situationen jener Stoffe, von diesen bedingt und abhängig.

5. KAPITEL.
SOPHOKLES.

Geboren ca. 495; erster Sieg 468, und zwar über Aischylos. Frühere Dramen Aias und Antigone (442 ?), mittlere Oidipus König, Trachinierinnen und Elektra, späte Philoktet (409) und Oidipus auf Kolonos (nach dem Tode aufgeführt). Gestorben 406.

Ausgezeichnete Kommentare von Jebb, Bruhn und Radermacher.

I. AIAS.

Der sophokleische Aias besteht wie die ihm zeitlich nicht ferne stehende Antigone im Sinne der Einheit der Handlung aus zwei Dramen; die erste Handlung gipfelt in Aias' Tod, die zweite hat die Befreiung des Leichnams als Ziel, so gut wie die Handlung der Antigone zuerst in Antigones Tode den Höhepunkt erreicht und dann einen zweiten in der erfolgreichen Rache für diesen Tod. In beiden Fällen läßt sich dieser zweite Teil nicht aus der „Sage" erklären, denn beide Male ist er reine Erfindung des Dichters. Was im besonderen den Aias betrifft, so hat der Dichter zu etwas in ziemlich ausgearbeiteter Form Bestehendem diesen Schluß hinzugedichtet, etwa wie Aischylos die Eumeniden zum bereits durchkomponierten und gegliederten Orestesstoff.

Nun kann eine eingewurzelte Überlieferung einen Dichter an der freien Auswirkung dessen, was sein eigenes künstlerisches Ziel ist, hindern, durch sie können Fremdkörper in eine Dichtung hineingeraten; aber wenn es sich um freie Erfindung handelt, dann ist es nicht anders denkbar als daß diese neugeschaffenen Partien gerade in Hinsicht auf die Gesichtspunkte erfunden sind, die für den Erfinder zentrale Bedeutung haben. Es wird also gerade unser Drama besonders wichtig sein für die Erkenntnis dieser Gesichtspunkte. Vor allem lernen wir an ihnen, daß es nicht ein Individuum ist, für das der Dichter unsere Teil-

nahme fordert, sondern eine Partei, denn daß die Stimmung und Spannung nicht im leeren Raume stehen kann, sondern sich in Sympathie und Miterleben ausdrückt, diese Erkenntnis ist uns nun wohl in Fleisch und Blut übergegangen. Aber dieses Bedürfnis nach Gerechtigkeit klammert sich gar nicht an eine einzelne Figur, siegt sie doch hier und in der Antigone erst nach dem Tode. Das im Mittelpunkt stehende Individuum ist uns nicht als Mensch, nicht durch seine innere Anlage, durch Bessersein, durch einen überlegenen Gesamtcharakter teuer und lieb — alles Dinge, die dem damaligen Griechen noch recht fern lagen —, sondern dadurch, daß es in eine Situation gekommen ist, die es nicht verdient, die nur ein Verbrecher verdienen würde. Weder der Aias noch Antigone sind uns menschlich nahe, sie sind nicht an und für sich sympathisch, auch nicht antipathisch; sie sind überhaupt nicht als Charaktergesamtwesen gesehen, sie sind bloß in einer unverdient furchtbaren Situation, die unsere ganze Anteilnahme in Anspruch nimmt. Es ist mehr ein Fall als ein Mensch. Es muß natürlich vermieden werden, daß dieser Mensch unsympathisch ist, sonst verdient er ja sein Unglück — und ebenso muß vermieden werden, daß die Gegner uns sympathisch werden, sonst wird uns die sie am Ende treffende Strafe und Rache nicht freuen, wie sie es tun soll, sondern quälen. Also ist das Gegebene, daß sie unsympathisch gezeichnet werden müssen, verlogen, herrschsüchtig, prahlerisch, auf ihre vermeintliche Sicherheit pochend, während der Held nicht besonders herausgestrichen werden muß; es darf nur nichts gegen ihn sprechen, für ihn spricht sein Fall, seine Not. Der Fall ist aber nicht ans Individuum geknüpft, er kann über dasselbe hinausgehen. Die Not kann so groß sein, daß sie zum Tode führt; trotzdem ist ein Sieg noch möglich, ein Sieg der Sache, nicht des Individuums. Das ist der Fall im Aias. Versuchen wir einmal eine Analyse, die in diesem Sinne der Steigerung der Spannung in diesem Drama nachgehen soll.

Am besten beginnt diese in der Mitte des Dramas, nämlich bei der Szene nach dem Funde des Leichnams, denn von da an geht die Entwicklung ganz einwandfrei und einfach vor sich. Nachdem von Tekmessa und dem Chor

der erste Schmerz (891—920) geäußert ist, kommt sogleich die Frage nach Aias' Bruder Teukros; jetzt wäre seine Anwesenheit dringend erforderlich, denn Aias ist schlimm dran! (ὦ δύσμορ' Αἴας, οἷος ὢν οἵως ἔχεις 923) Noch wäre also eine Hilfe am Platz, wiewohl Aias tot ist. Die weiteren Klagen reihen den Selbstmord ein in die Geschichte des Konfliktes von Aias und den Atriden. Der Entscheid über die Waffen ist Ausgangspunkt furchtbarer Leiden. Tekmessa sieht für sich und für Eurysakes, ihr und des Aias kleines Kind, das Joch der Knechtschaft drohn (944), natürlich infolge des Hasses der Atriden und des Odysseus — dies versteht der Chor sofort; auch er erwartet nichts anderes. Jetzt können die Feinde triumphieren. Tekmessa schränkt zwar den Triumph etwas ein, indem sie den Göttern, in erster Linie Pallas Athene, die Hauptrolle zuweist; aber auch sie muß anerkennen, daß dies an den Tatsächlichkeiten ihrer hoffnungslosen Situation nichts ändert. Nun tritt Teukros auf (974); zuerst natürlich eine gemeinsame Klage. Ihr folgen erste Anordnungen des Teukros, der sich als Vertreter des Aias fühlt, welche Rolle ihm von Aias vor seinem Tode auch wirklich zugewiesen worden ist: das Kind soll hierher gebracht werden. In einer längeren Motivierung drückt die neue Figur ihr persönliches Verbundensein mit der Situation aus; es wird so für die Ratio der Personenwechsel innerhalb der Partei überbrückt. Da Teukros als neu zugekommen noch kalt und unbeteiligt erscheint, bekennt er seine Schicksalsverknüpftheit mit der vorausgehenden Handlung aufs lebhafteste. Er weiß, daß sein Vater Telamon es ihm, dem Bastard, nie verzeihen würde, wenn er den rechtmäßigen Sohn Aias nicht zurückbrächte. Das ist der Zweck dieser Stelle, nicht bloßes Bedürfnis, die schon von Aischylos behandelte Sage vom Empfang des Teukros in der Heimat im Vorbeigehen zu erwähnen. Dann bricht Teukros plötzlich ab und wendet sich der praktischen Situation zu mit Betrachtungen über das Schwert, in das sich Aias gestürzt hat. Der Chor unterbricht ihn: „Jetzt denke daran, wie du ihn begraben willst, denn dort kommt Menelaos." Die nun folgende Steigerung in den Kämpfen mit je einem der Atriden braucht keine Deutung. Die beiden, mögen sie auch, wie die

Kommentatoren zu sagen pflegen, ihren aus der Ilias traditionellen Charakter tragen, unterscheiden sich kaum voneinander. Beide sind absolut feindselig, beide minderwertige, rohe Machtmenschen und Opportunisten. Sie sind einfach die Bösen, über die die gute Partei, so hofft man, siegen soll. Der Unterschied ist nur ein quantitativer; der Stärkere, also die größere Gefahr, Agamemnon, kommt an zweiter Stelle. Auch die gute Seite ist gesteigert, indem neben Teukros Tekmessa und der kleine Eurysakes tritt, der den Leichnam des Vaters berühren muß (1171); ein Fluch wird über den gesprochen, der ihn loszureißen wagen sollte. Die Leiche hat also die Funktionen eines Altars. Das ist der Höhepunkt der Spannung; die folgende Steigerung bringt bereits die Entspannung, die sehr interessant gehalten ist. Odysseus bringt sie; von ihm erwartet man eigentlich das Schlimmste, geradezu die Katastrophe, die Zerreißung der Spannung. Er bringt durch sein Erscheinen vor der Entspannung also noch eine Zunahme der Erregung. Zu größter Überraschung ist er aber gerade der Herbeiführer der Entspannung. Keinem deus ex machina wäre dies möglich, daß man eigentlich das Furchtbarste erwartet und die Erlösung erhält. Dieser Schluß ist ein vollendetes Meisterwerk. Zugleich bedeutet er einen absoluten Sieg der Partei des Aias.

Gehen wir nunmehr zur ersten Hälfte zurück, so ist es uns ja bereits klar geworden, daß, um eine einheitliche Steigerung zu erreichen, nicht Aias der „Held" sein kann, sondern seine Lage. Es ist nicht das Drama von Aias, sondern sein Inhalt ist, daß einem ungerecht benachteiligten Helden, den seine Leidenschaft zur Rache treibt, von den Göttern übel mitgespielt wird — daher wird weder beim Helden noch bei den Göttern die Frage nach Recht oder Unrecht aufgeworfen —, bis ihm schließlich doch noch der Sieg über seine Gegner zuteil wird. Der Sieg mag vielleicht schwach erscheinen, aber gefühlsmäßig empfinden wir ihn als groß und erlösend, denn vorher war die Lage so hoffnungslos, daß man in gar keiner Richtung irgendeinen Erfolg mehr erwarten konnte. Dieser Erfolg wird nicht Aias persönlich zuteil, sondern Aias und den Seinen. Er ist nur ein Teil der Partei; aber der guten Partei. Als Teil braucht er keinen Charakter zu haben,

aber auf alle Fälle darf er als Glied der guten Partei nicht schuldig sein. Er braucht nicht sympathisch zu sein, aber er muß unschuldig sein. Und das ist er auch. Seine Leidenschaftlichkeit wird ihm so wenig wie dem Oidipus ernsthaft zum Vorwurf gemacht. Nur einmal von Kalchas; davon haben wir noch zu sprechen. Die Frage nach Schuld oder Unschuld ist gar keine, die organisch zum Drama gehört; sie kann wechseln von Szene zu Szene, je nach der Stimmung, die diese verlangt. Bezeichnend für die Indifferenz, die wir dem Charakter des Aias entgegenbringen, ist die vielbeschrieene Tatsache, daß Aias lügen darf, ohne daß wir ihm unsere Sympathien entziehen oder auch nur beschränken. Diese Lügenszene ist rein um der Spannung willen da; sie schafft Retardation, Scheinentspannung. Dies ist ihre ganze, aber auch ihre große Bedeutung. Und dem Aias schaden kann sie nicht, da er von dieser Seite überhaupt keinen Schaden erleiden kann.

Jetzt merken wir auch, daß alles, was Athena im Prolog erzählt, Vorgeschichte ist, Waffengericht, Mordabsicht des Aias, sein Wahnsinn, seine Jagd auf die weidenden Tiere, seine Rückkehr ins Zelt mit der gefesselten Beute, alles ist nur Ausgangspunkt, zugleich rationaler, aber in viel höherem Maße Stimmungsausgangspunkt. Die ersten Szenen wollen in uns die Stimmung des Grauens und des Mitleidens hervorrufen, auf der die Steigerung, die durch die Handlung nachher erzeugt wird, aufbauen kann. Es ist Stimmungsvorbereitung, wie jene großen Chorliedszenen des Aischylos; auch die Vorbereitung wird jetzt mehr und mehr in Handlung aufgelöst.

Die Göttin ist, wie man längstens weiß, notwendig, um das im Verborgenen Geschehene rasch und deutlich an den Tag zu bringen; es soll keine Situation langsam enthüllt werden, sondern rational sollen die Voraussetzungen von vornherein völlig gegeben sein. Daß Odysseus es ist, der darüber aufgeklärt wird, vergrößert die Furchtbarkeit der Sache: der ärgste Feind wird zum Mitwisser gemacht; sogar er empfindet etwas wie Grauen über das Walten der Götter. Was kann mehr dazu geschaffen sein, auch unser Mitgefühl in hohem Maße wachzurufen? Athena selber steht außerhalb aller Diskussion; daß sie grausam ist, wird nicht bestritten; aber

das ist ihr Recht. Sie ist Dämon, nicht Göttin. Den Aias ruft sie heraus, damit wir ihn gerade im Moment des Wahnsinns sehen können. Dabei liegt der Höhepunkt des Schreckens nicht in der Grausamkeit der Götter, sondern im Jubel des Aias über seinen vermeintlichen Sieg. Das ist nicht Überhebung — die Überheblichkeit des geistig Gestörten schließt keine Hybris ein —, das wird überhaupt nicht moralisch gewertet, es ist einfach furchtbares Unglück. Die folgende Szene, Auftreten der Tekmessa zum Chor, ist die Einführung weiterer Angehöriger der guten Partei; gleichzeitig schreitet die Handlung vorwärts. Wir erfahren bald, daß Aias wieder zu Verstand gekommen ist. Tekmessa berichtet, daß sie ihm erzählt hat, was er in der Zeit seiner geistigen Umnachtung getan. Jetzt wissen wir, in welch grauenhafter Verfassung er sich befinden muß; jetzt gibt es für ihn persönlich keine Rettung mehr. Nicht nur den Feinden ist er hilflos ausgeliefert, auch seine Ehre hat er verloren. Das bereitet vor auf das persönliche Erscheinen des Aias, der im Ekkyklema inmitten seiner Beute herausgefahren wird. Er bittet den Chor, ihn zu töten. Er weiß, wer seine Feinde sind, und er haßt sie; nicht mehr lange wird er leben. Er klagt über seinen Wahnsinn; ohne diesen wehe den Atriden und Odysseus. Ihm bleibt nichts mehr übrig als der Tod. So nimmt er Abschied von seinem Kind in einer Szene, die unter dem Einfluß von Hektors Abschied bei Homer steht. Er übergibt dem abwesenden Teukros die Vormundschaft über Tekmessa und Eurysakes; die Waffen sollen für diesen, vor allem der Schild, gerettet werden. Dann verlangt er, daß das Zelt geschlossen werde. Was jetzt folgt, ist technisch von höchstem Interesse. An und für sich könnte sich Aias nunmehr wegbegeben, um sich zu töten, an Stelle dessen rollt das Ekkyklema mit ihm und Tekmessa, die in das Zelt eingetreten ist, zurück (vgl. Tycho von Wilamowitz a. a. O. S. 50). Es folgt ein Chorlied voller Pessimismus mit der Schlußfolgerung: Lieber tot als geistig umnachtet. Dann treten Aias und Tekmessa miteinander auf; die Fiktion ist, daß es Tekmessa in der Zwischenzeit drinnen gelungen ist, Aias umzustimmen. Aias erklärt auf den Gedanken des Todes zu verzichten; er wolle sich den Atriden unterwerfen. Das

müsse nun so sein, auch anderen sei es schon so gegangen. Das Schwert, mit dem er so viel Unheil und Unfug angerichtet, will er aus religiösen Motiven im Boden vergraben. Dies alles sagt er mit einer durch Phrasenhaftigkeit gekennzeichneten Zweideutigkeit. Der Hörer fühlt, daß etwas nicht stimmt. Der Chor läßt sich aber völlig täuschen — Tekmessa auch; doch erfährt man dies nicht direkt, da Aias sie 684 ins Zelt geschickt hat. Ein Jubellied bildet das nächste Stasimon.

Die eben skizzierte Szene hat begreiflicherweise verschiedenen Interpretationen gerufen, da das Zurückgehen des Aias ins Zelt etwas Merkwürdiges ist, und die Lügenszene an und für sich Anstoß erregen muß. Eine rationale Erklärung gibt es nicht; den äußerlichen Vorgang hat wohl Tycho von Wilamowitz richtig geschildert. Viel wichtiger aber ist die Frage, warum diese Szene eingeschoben wurde. Dies kann allein um der Retardation willen geschehen sein: der Selbstmord des Aias ist der nächste, angekündigte, vorauszusehende und notwendige Schritt. Er ist die Steigerung der Spannung, die kommen muß. Wir wissen, daß sie unvermeidlich ist; die Dosierung der Spannung hat unsere Nerven darauf vorbereitet. Wir durchschauen auch die Lügen des Aias, nicht nur weil wir den Tod des Aias verlangen, sondern weil sie die Anzeichen der Unwahrheit deutlich an sich tragen. Trotzdem geben wir erneuter Hoffnung Platz; wir lassen unsere Erregung entspannen, freilich nur in geringem Maße, nicht ganz. Wir rechnen mit einer gewissen Möglichkeit, daß das Letzte uns erspart werde. Natürlich bleibt bei allem Mißtrauen doch auch die Jubelstimmung des Chores nicht ohne Wirkung auf uns; wir werden von ihr angesteckt, doch verlassen wir immerhin die Grundrichtung unserer Erwartung nicht. Diese Entspannung hat zur Folge, daß der Schritt zur Gewißheit innerhalb der Steigerungslinie eine größere Weite einnehmen kann, als sie ihm eigentlich zukäme. Er kann sogar auf zwei Einzelschritte verteilt werden, zuerst eine Prophezeiung des Kalchas (die auch äußerlich notwendig ist, um den Chor dazu zu bringen, auf die Suche zu gehen und damit die Bühne zu leeren). Der Bote, der sie meldet, ist von Teukros geschickt, der bereits

bis zu den Griechen gekommen ist und sich mit ihnen herumzankt. Dieser Bote ist zum großen Erstaunen des eben noch so optimistischen Chores sehr peinlich berührt, als er Aias nicht vorfindet, und erklärt, demnach zu spät zu kommen. Teukros habe ihm befohlen, den Aias nicht aus den Augen zu lassen, bis er selber komme, und zwar tat er dies wegen der prophetischen Worte des Kalchas, der als einziger Grieche plötzlich freundlich zu Teukros ist und ihm rät, auf Aias aufzupassen. Des Kalchas Worte sind als die typischen Prophezeiungen zu nehmen, ähnlich denen des Teiresias im Oidipus. Nur in ihnen erscheint Aias als ein Frevler; davon hätte aber Athena zu Beginn des Stückes etwas sagen müssen, schon zu ihrer eigenen Rechtfertigung. Es ist der Orakelton der Tragödie, der nicht über den Moment hinaus nachhallen darf. Da Aias ja gar keinen Charakter hat, so kann er seinem Charakterbild auch nicht schädlich sein. Vielleicht soll auch der Feind, der Anhänger der Atriden, daraus sprechen.

Auf diesen ersten Schritt folgt der zweite. Die Bühne ist leer. Jetzt findet der Selbstmord statt, dem ein rührender Abschied vom Leben vorausgeht. Es herrscht eine weiche Stimmung vor, wie sie der Moment erfordert, die aber gar nicht zu dem eben von Kalchas entworfenen Bild dieses Frevlers und eines von der Hybris beherrschten Menschen stimmt. Dann ersticht er sich so, daß er irgendwie nach hinten fällt, so daß sein Leichnam dem Publikum nicht sichtbar ist und auch vom Chor nicht gesehen wird, der von beiden Seiten, in zwei Halbchöre gespalten, suchend daherkommt. Erst Tekmessa entdeckt ihn, die von hinten die Bühne betritt. Mit wenigen Worten wird das große Leid auch der übrigen Teile der Partei gezeigt; dann folgen gleich jene zu Beginn besprochenen Verse, die den zweiten Teil eröffnen.

Wenn wir den Tod des Aias so einordnen in die große Linie seines verzweiflungsvollen Kampfes gegen die Atriden, der über seinen Tod hinaus mit immer größerer Hoffnungslosigkeit geführt wird, indem dann erst der Feind sichtbar wird, der aber mit seinem Siege endet, dann haben wir einen dynamisch verständlichen Bau. Dabei haben wir auch etwas

typisch Sophokleisches kennen gelernt, die momentanen Retardationen oder Entspannungen, die die dynamische Energie über die ihr innewohnende Kraft hinaus zu steigern imstande sind.

Man nimmt jetzt allgemein an, daß die Antigone älter sei als der Aias (Wilamowitz, Analecta Euripidea 255; Hermes 18, S. 234; Berl. Kl.-texte V, 2, S. 71; Neue Jahrb. kl. Altert. 1912, S. 461; Tycho von Wilamowitz S. 51; Radermacher, Einl. zur Ausgabe, S. 55; vor allem Fischl, Wiener Studien 34 [1912] und Süß, ebenda 36 [1914] und 37 [1915]). Da der zeitliche Unterschied nicht groß sein kann, habe ich den Aias vorausgenommen, da seine Analyse für die Antigone wichtig ist. Nauck (zu Euripides Fragm. 723) und Wilamowitz in den Berl. Kl.-t. a. a. O. nehmen Entstehung nach Telephos und Kreterinnen des Euripides an (438?).

Das Problem der zweiten Hälfte (vgl. Scholion zu 1123: *μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτεῖναι τὸ δρᾶμα θελήσας ἐψυχρεύσατο καὶ ἐλυσε τὸ τραγικὸν πάθος*) hat zu Athetesen und vielen gewundenen Deutungen geführt. Für uns ist es natürlich ganz ausgeschlossen, den Höhepunkt in die Mitte des Dramas zu verlegen (vgl. Lewis Campbell, Le point culminant dans la tragédie Grècque, Mélanges Henri Weil S. 18). Jebb und andere haben schon früher gegen eine solche Anschauung Front gemacht. Mit dem gewöhnlichen Einheitsbegriff kommt man aber nicht aus, ebensowenig mit dem Begriff eines Helden als einheitlichen Charakters. In dieser Hinsicht war Tycho von Wilamowitz richtunggebend. (Der während der Korrektur erschienene Aufsatz von Schadewaldt »Sophokles, Aias und Antigone«, Neue Wege zur Antike VIII, Teubner 1929, geht von so anderen Anschauungen aus, daß ein Eingehen darauf keinen Sinn haben könnte.) Das Problem der Lügenszene, das seit Welckers berühmtem Aufsatz (Kl. Schriften II, S. 264) nie zur Ruhe kam, fällt damit außer Diskussion.

Die Vorgeschichte der Sage ist irrelevant, da Aischylos auf alle Fälle den ersten Teil schon gestaltet hat. Der zweite Teil ist sophokleische Weiterbildung des von Aischylos Geschaffenen.

II. ANTIGONE.

Es ist für die Antigone sehr aufschlußreich, wenn man mit den Erfahrungen, die man am Aias gewonnen, an sie herantritt. Für die zweite Hälfte drängt sich einem die Parallelsetzung geradezu auf. Wieder wollen wir, wie beim Aias, die Interpretation mit ihr beginnen, freilich an einem früheren Punkt als dort. Der Tod der Antigone (806ff.) entspricht natürlich dem des Aias; sein Selbstmord und der ihn einleitende Monolog hat dieselbe Stimmungsstärke wie

der Zug der Antigone und ihrer Begleitung zum unterirdischen Verlies (vgl. Patin, Aesthet.-krit. Studien zu Sophokles S. 4) und ihr Wechselgesang mit dem Chor, der durch ihren Monolog (mitsamt dem berühmten Enthymem, das seine Stacheln dank einer vernünftigen Interpretation verloren hat) in seinen Gedanken wiederholt wird. Etwas Neues und Interessantes kommt freilich in der Antigone dazu, was im Aias nicht möglich war. Der Feind, Kreon, ist bei der Szene dabei, er ist dabei als Sieger und Triumphator, auf dem Höhepunkt seines Erfolges. Diese Szene ist nicht nur rührend und ergreifend durch die dem Tode innewohnende packende Gewalt, sie ist gleichzeitig bis ins Innerste aufwühlend durch den Sieg der Ungerechtigkeit und des Bösen über das Gute. Denn Antigone ist das Gute, sie und ihre Partei, in dem Sinne, wie wir es beim Aias festgestellt haben, als Fall und Schicksal, und ebenso ist Kreon das Böse. Nochmals rechtfertigt sie sich, in ihrer gewohnten Schärfe; offenbar rechnen ihre Schlußworte, wie die Antwort des Chors, doch noch auf eine eventuelle Gesinnungsänderung des Königs (927—30); als diese nicht eintritt, Kreon vielmehr das zögernde Gefolge mit harten Worten zur Eile antreibt, da bricht Antigone in die Klage aus (die ihr manche Herausgeber als ihrer unwürdig vorenthalten wollen): „Wehe mir, dies Wort ist ganz nahe an den Tod herangekommen!“ Dann geht sie in ihren Kerker weg.

Nach einem Chorlied, das die Stimmung weiter erhält, folgt nun die Katastrophe der bösen Partei. Diese ist viel ausgesprochener als im Aias; der Held siegt nach seinem Tode durch eine vollständige Rache. Das befriedigt natürlich viel stärker, mag man sich auch der tatsächlichen Dürftigkeit des Endresultates im Aias nicht genau bewußt sein. Die erste Stufe ist die Teiresiasszene. Schon der Name genügt, um anzuzeigen, was diese Szene für eine Aufgabe zu erfüllen hat: sie ist eine Vorbereitung auf die Katastrophe, also etwas ähnliches wie die indirekt wiedergegebene Kalchasszene des Aias; der Unterschied liegt im Dynamischen, weil es sich dort um die gute Partei handelt. Trotzdem ist die Ähnlichkeit sehr groß. Nur hat sie in der Antigone doppelte Bedeutung. Sie muß nicht nur die Katastrophe des

Kreon vorbereiten, die dadurch auf zwei Unterstufen verteilt wird, sondern es soll anderseits die Torheit des Kreon unserem Spotte ausgeliefert werden, der die Prophezeiungen nicht glaubt, bis der Seher rücksichtslos die ganze Wahrheit enthüllt. Jetzt will Kreon retten; aber natürlich ist es zu spät. Ein Bote meldet den Untergang des Haimon. Interessant ist, daß an die Möglichkeit der Rettung der Antigone niemand glaubt. Antigone ist erledigt; ihr Leben begehrt man nicht mehr; das einzige, worauf man jetzt eingestellt ist, ist die Rache. Darum besteht die Meldung des Boten außer dem Tode des Haimon in der Schilderung des Kreon, der eben noch so mächtig war und jetzt jammervoll vom Schicksal geschlagen ist. Erst nachher erfährt man, daß auch Antigone tot ist. Die Steigerung über den Botenbericht hinaus ist nachher das direkte Erscheinen Kreons und seine Klage. Diese Steigerung wird noch durch eine zweite überboten, durch die Nachricht aus dem Hause, daß die Gattin Kreons, Haimons Mutter, die der früheren Botenszene beiwohnte, auf jene Meldung hin sich ebenfalls das Leben genommen habe. Damit ist Antigones Sieg und Rache vollständig.

Doch nun der erste Teil. Der zweite, eben besprochene, ist reine Erfindung des Dichters; daran ist nie gezweifelt worden. Wie dies schon bei Aischylos wiederholt der Fall war, so fügte auch Sophokles das, was eigentlich die Krönung des Tragischen war, die Entspannung, zu den Stoffen, die ihrer ursprünglich entbehrten, hinzu, nicht immer, aber ein paarmal. Sicher gilt das für den Aias. Für die Antigone möchte man es auch annehmen. Aber wie steht es hier mit der ersten Hälfte? Leider sind unsere Kenntnisse über die Vorgeschichte des Antigonestoffes so dürftig, daß wir zu Hypothesen gezwungen sind; die heutigen Ansichten gehen demzufolge auch weit auseinander. Einige wenige glauben an eine freie Erfindung des Dichters (der frühere Wilamowitz, Corssen); weitaus die Mehrzahl läßt wenigstens das Thema des Begräbnisses des Polyneikes durch Antigone oder durch Antigone und Ismene irgendwie vorher schon vorhanden sein. Besonders denkt man jetzt an eine Prosanovelle (Eduard Schwartz, Bruhn, Wilamowitz, Robert),

daneben an Ion von Chios (Kalinka), ans Epos (Tycho von Wilamowitz). Da das Urteil aber in der Hauptsache von Vorurteilen bestimmt ist, d. h. von der felsenfesten Überzeugung, daß der Mythus bodenständig sein müsse, so kann dieses numerische Übergewicht keinen Eindruck machen. Eine ruhige Überlegung muß zu der Ansicht führen, daß im ganzen Drama eine freie Erfindung des Dichters vorliegt. Gegeninstanzen gibt es keine oder wenigstens keine irgendwie ernstzunehmenden. Einmal muß diese Geschichte ja erfunden worden sein; wer aber hatte mehr Anlaß sie zu erfinden als der Tragiker? Er brauchte den Sieg des Schwachen über den Starken; was für einen extremeren Fall gab es als den, daß auf der einen Seite allein ein schwaches junges Mädchen steht, das sich der absoluten Macht, dem Staat, und seinem Vertreter, dem König, entgegenstellt? Gegeben war dem Sophokles durch Aischylos in den Eleusinioi (auch dies eine Erfindung zu gleichem Zweck und in gleicher Lage) das sakrilege Verhalten der Thebaner, die die Leichen der gefallenen Argiver unbestattet den Vögeln zum Fraße liegen ließen und sie ihren Angehörigen nicht ausliefern wollten, bis dann die Athener durch ihr Eingreifen den Toten ihr Recht verschafften. Diesen aischyleischen Abschluß des Zuges der Sieben übertrug Sophokles als Abschluß auf den ihm so vertrauten Oidipusmythus: an Stelle der Sieben ist nur Polyneikes betroffen, an Stelle der Argiver tritt die einzige Antigone, die vollkommenste Verkörperung der hilflosen Schwäche. Wie weit auch die Figuren, d. h. eigentlich nur die Namen, Erfindungen des Dichters sind, ist eine gleichgültige Sache. Daß Ismene eine alte thebanische Heroïne ist, wissen wir. Auf alle Fälle ist aber eine Verdoppelung der guten Partei in zwei Figuren, Antigone und ihre Schwester Ismene, eine typisch sophokleische Technik: das Spannungsspiel dadurch zu differenzieren, daß Spannungen innerhalb der eigenen Partei entstehen, wird von ihm öfters versucht. Ismene hat in zwei verschiedenen Haltungen neben Antigone auf ihrer Seite, aber mit von der ihrigen verschiedener Dynamik zu wirken. Dann wird sie plötzlich radikal fallen gelassen und von Haimon abgelöst, der die Rache für Antigone zu vollziehen hat, etwa so wie Tekmessa von Teukros abgelöst wird.

Die Kompliziertheiten des Anfangs, die Doppelverkündigung des Bestattungsverbotes, die doppelte Bestattung des Polyneikes, diese Fragen sind durch Tycho von Wilamowitz endgültig gelöst worden; davon braucht nicht mehr geredet zu werden. Für uns ist aber wichtig festzustellen, daß die Tat der Antigone nur Voraussetzung des Dramas ist; das Stück beginnt erst mit dem Moment, wo sie getan ist. Nicht daß sie, die Schwache, die Beerdigung wagt, ist das Eindrucksvolle, sondern daß sie diese Tat der Staatsautorität gegenüber vertreten und sich für die ihr angetane üble Behandlung an dieser Autorität rächen kann. Niemals käme man darum auf den Gedanken sich zu freuen, daß Antigone die Beerdigung geglückt ist — obgleich dies doch eigentlich naheläge — oder auf die Hoffnung, daß ihre Tat unentdeckt bliebe. Jedermann fühlt, daß es das nicht geben kann, sonst hinge der ganze auf uns wirkende Stimmungsapparat des Anfangs in der Luft. Die erste Handlung des Dramas ist die Verhaftung der Antigone und ihre Konfrontierung mit dem König. Jetzt geht es ihr schlecht, jetzt ist sie im Unglück, und zwar ungerecht und durch die Tat böser Menschen.

Mit dieser Auffassung ist natürlich auch unsere Stellung zum Ideenkonflikt des Dramas gegeben. Darüber gehen die Meinungen auseinander, ob der Konflikt des Stückes auf dem Gegensatz von Natur- und Staatsrecht beruhe (so die ältere Auffassung, die unter den Neueren geteilt wird von Hirzel, Bruhn, Corssen) oder auf dem Gegensatz: Geschlechtspietät und Staatsräson, welche Anschauung Kaibel eingeführt und Robert energisch vertreten hat. Beide Parteien wissen Stellen für sich anzuführen — tatsächlich haben auch beide recht, und damit ist auch gesagt, daß eigentlich beide unrecht haben. Das Drama baut eben gar nicht auf einem Ideenkontrast auf, sondern nur auf dem Siege der Antigone. Von selber bringen die jeweiligen Situationen das gedankliche Material mit sich, das die beiden Parteien zu ihrer Rechtfertigung verwenden. Sie brauchen aber Gesichtspunkte aus beiden Gegensatzpaaren, weil eben nicht eine Idee ihr Ausgangspunkt ist, sondern eine bestimmte Lage, in der sie sich befinden.

Zum erstenmal platzen diese Gegensätze in der Auseinandersetzung Antigones mit Kreon aufeinander. Das ist die erste Steigerung mit dem drohenden Sieg des Gegners. Dieser wird aber sorgfältig hinausgeschoben; zwei Szenen schieben sich dazwischen, die die Steigerung dosieren. Die erste ist diejenige mit Ismene; nochmals wird mit dem Widerspruch in der eigenen Partei gearbeitet. Ismene will mit Antigone zusammen den Tod erleiden, Antigone muß sich dagegen wehren — eine der wunderbarsten Schöpfungen der dramatischen Literatur. Die Szene hat am Schluß noch eine zweite Aufgabe; sie führt den Namen Haimon und die Existenz dieses Sohnes des Kreon und Bräutigams der Antigone ein. Ismene erinnert Kreon an dieses Verhältnis, das Kreon gewissermaßen mit Antigone verbindet. Roh geht er darüber hinweg; hier entpuppt er sich ganz einwandfrei deutlich als wahnsinniger Mißbraucher der ihm gegebenen Gewalt. Jetzt erwartet man von ihm Nachgiebigkeit; sein Sohn hat ein Recht darauf, von seinem Vater zu verlangen, daß er seine Verlobte schone. Aber Kreon erklärt ruhig, es gebe noch andere Frauen, und als Ismene ihn auf das bestehende Verlöbnis hinweist (so interpretiert richtig den Vers 569 P. Roussel, R. des ét. Gr. 1922, S. 64ff.; die weiteren Ausführungen Roussels sind allerdings nicht haltbar), erklärt er, daß er nichts von schlechten Frauen wissen wolle. Jetzt spricht die schon längere Zeit dem Gespräch ferngebliebene Antigone den vielbehandelten Vers: „O liebster Haimon, wie gering achtet dich dein Vater." Kreon antwortet darauf: „Allzu großen Verdruß machst du mir und dein Bett (= die Verlobung Haimons mit dir)." Diese Antwort Kreons zeigt deutlich, daß der vorhergehende Vers von Antigone gesprochen sein muß, denn alle freien Auslegungen des Ausdrucks „dein Bett" sind ganz unbefriedigend. Die Handschriften weisen ihn Ismene zu; mit vollem Rechte wagen aber einige Erklärer, vor allem Jebb, von der Überlieferung abzuweichen. Der Vers ist für sich gesprochen; er ist keine Liebeserklärung der Antigone, aber sie fühlt durch das Wort Kreons ihre Partei beleidigt. Von nun an wird der Ton Kreons immer rüder; den Gipfel erreicht er in der nun folgenden, die Gemeinheit Kreons endgültig enthüllenden, die Katastrophe der

Guten befördernden Szene zwischen dem bescheiden und unterwürfig auftretenden Haimon und seinem brutalen Vater. Mit deutlichen Worten wird die Sinnlosigkeit und Roheit im Handeln Kreons gezeigt durch die Mitteilung dessen, was die öffentliche Meinung dazu sagt; es liegt gar keine Staatsnotwendigkeit dahinter, sondern es ist ein reiner Willkürakt. Der Höhepunkt der Macht dieses bösen Prinzips ist der nun sich anschließende Gang der Antigone zum Tode, mit dem wir wieder zum Anfang unserer Betrachtung des Dramas zurückgekehrt sind.

Was die Charaktere betrifft, so kommen für diesen Begriff überhaupt nur Kreon und Antigone in Betracht. Antigone ist einheitlich bis zur zweiten Ismeneszene, weil sie bis dorthin nur eine Rolle und Funktion im Drama hat. Sie ist genau so wie sie sein muß, um ein Maximum der Handlungsintensität zu erzielen. Sie muß übermenschlich stark sein, um den furchtbaren Druck, der auf ihr lastet, auszuhalten. Aber es soll deshalb doch nicht etwas Problematisches, Unweibliches an ihr sein. Das Unglück, das auf ihr liegt durch ihre Abstammung, hat sie nicht zur virago gemacht; es wird stark unterstrichen, um die Kraft, die sie in sich trägt, verständlich und glaublich zu machen. Je einfacher und großzügiger man sie auffaßt, um so besser. Dann aber beim Gang zum Tode ist sie eine ganz andere. Es braucht jetzt andere Züge, damit aus dieser Szene wiederum das Maximum herausgeholt wird. Jetzt ist sie gebrochen; jetzt repräsentiert sie eine andere Seite Menschentum. Aber niemals sollen wir eine Einheit daraus machen. Kreon anderseits ist ganz als böse gezeichnet, ein willkürlicher Tyrann, der sich in seinem Starrsinn selber zugrunde richtet. Aber ein Lumpenkönig ist er nicht, kein Phantom eines hohlen Tyrannen, wie man ihn sehen wollte. Ich glaube nicht, daß der Sentenzenreichtum seiner Worte charakteristisch für ihn als Phrasendreher und einen von leeren Prinzipien geleiteten Menschen sein soll.

Die Behandlung der Antigone war die fruchtbarste und erfolgreichste Tat der ganzen bisherigen Tragödieninterpretation. Den Anstoß gab Kaibels Göttinger Universitätsschrift von 1897, De Sophoclis Antigona. Obgleich er eigentlich nur eine von der bisherigen

Auffassung abweichende Grundidee hineinbringen wollte (Geschlechtsidee gegen Staatsidee), so hat er doch dadurch, daß er an alteingesessenen Betrachtungsarten rüttelte, eine freiere, irrationalere Anschauung angebahnt. Das spürten schon seine ersten Opponenten: vor allem ist dies deutlich bei Wilhelm Schmid (Probleme der sophokleischen Antigone, Philologus 62, S. 1), dem die Kaibelsche Auffassung der Antigone die eines tragischen Hahnenkampfes zwischen zwei unverbesserlichen Hartköpfen ist. Antwort auf Kaibel ist auch die letzte größere (und in ihrer Art vorzügliche) Analyse des Stückes, die Peter Corssen (Die Antigone des Sophokles, ihre theatralische und sittliche Wirkung [Weidmann 1898]) zum Verfasser hat. Sie arbeitet vollständig mit modernen Vorstellungen und geht an die Helden mit allem psychologischen Raffinement heran. Nun ist aber vollständig klar, daß wir uns zwar an eine historische Persönlichkeit der Antike mit aller Feinheit der modernen Psychologie heranmachen dürfen, denn der Mensch hat sich nicht geändert, daß dies aber einer dichterischen Figur gegenüber nicht erlaubt ist. Das heißt dem Dichter das psychologische Verständnis, das die Gegenwart hat, zuzutrauen und auch wie mit einer Selbstverständlichkeit mit dem Willen zu rechnen, psychologische Vorgänge darzustellen. Nichts ist aber weniger selbstverständlich, ja auch nur wahrscheinlich als dies. Darum ist auch der neueste Versuch, die Frankfurter Dissertation von Schober (Zur Komposition der sophokleischen Antigone 1925), die festgestellten Widersprüche durch psychologische Argumentationen aufzuheben, ganz unglücklich. Das richtige Verständnis ist freilich durch sorgfältige Feststellung dieser Widersprüche, von Unwahrscheinlichkeiten und Dunkelheiten im Drama entstanden; nur mußte man sie nicht auf irgendeine künstliche Weise überbrücken wollen. Der erste war A. B. Drachmann (Hermes 43 [1908], S. 67). Ihn erweiterte und baute aus Wilhelm Dopheide in seiner Münsterer Dissertation von 1910 (De Sophoclis arte dramatica). Die eigentliche Vollendung bedeutet dann aber das Buch Tychos von Wilamowitz, Die dramatische Technik des Sophokles (Weidmann 1917).

Vgl. jetzt auch Schadewaldt, s. o.

Über das Enthymem siehe die Literatur bei Robert im Oidipus. Vgl. auch meinen Aufsatz über Herodot (Hermes 48 [1923], S. 144). Typisch für die Tragödie sind solche Dinge, die beim exakteren Eindringen immer größere Schwierigkeiten bereiten, darum nur einen vagen Eindruck vermitteln sollen.

III. OIDIPUS KÖNIG.

Gerade bei diesem berühmten Drama können wir uns ganz kurz fassen, da es wie kein zweites volles Verständnis gefunden hat. Das rührt davon her, weil es im Gegensatz zur normalen Dynamik der Tragödie den seltenen Fall einer durch Zerreißung schließenden Spannung darstellt,

d. h. es hat am Schluß die Katastrophe, wobei es ganz gleichgültig ist, daß dies nur eine Erkenntniskatastrophe und nicht eine Tatkatastrophe ist. Diese Gradlinigkeit mag es gewesen sein, die den Oidipus von jeher als Mustertragödie empfahl, da an ihm am ehesten das festgestellt werden kann, was man seit Aristoteles eine Einheit nennt.

Der Stoff bot dem Dichter in ganz hervorragendem Maße Gelegenheit, seine Dosierungskunst zu zeigen; er hat ihn auch nur darum gewählt, denn gegeben war ihm durch die vor ihm erfolgten Bearbeitungen nur die Tatsache, daß Oidipus eines Tages die Situation seiner Existenz erkennen mußte. Der Weg, der zu diesem Erkennen führte, war noch nie gestaltet worden; so konnte der Dichter frei schalten. Wie meisterhaft ihm die Spannungssteigerung gelang, wie vortrefflich er durch kleine Retardierungen sie zu vergrößern verstand, das ist so gut beobachtet, daß wir es nicht zu wiederholen brauchen. Ebenso sind die wenigen Verstöße gegen Logik und Wahrscheinlichkeit, die im rationalen Teil der Tragödie notwendig sind, um die fast mathematisch präzise Steigerung der Spannung zu ermöglichen, ebenfalls alle längstens festgestellt; der unbefriedigendste ist die psychologisch gar nicht motivierte und auch nicht zu motivierende Aussage des einzig Überlebenden nach Laïos' Ermordung, es sei eine Mehrzahl von Räubern gewesen, die den König überfallen hätten, die den einzigen Zweck hat, die Erkenntnis des Oidipus hinauszuschieben.

Das Abweichende der Zielrichtung, d. h. das Fehlen eines Sieges und damit das Fehlen von Parteien hat Konsequenzen für die Charakterdarstellung. Zwar Oidipus selber ist davon nicht betroffen, er hat so wenig einen Charakter wie die Helden der normalen Dramen; er ist einfach im Unglück oder vielmehr kommt er im Verlauf des Dramas ins Unglück. Aber die Gegenpartei muß uns interessieren. Tatsächlich hat es gar keine. Doch könnte man Kreon eventuell dazu stempeln. Wie steht es mit ihm? Zu untersuchen ist nur die Schlußpartie, denn vorher ist er so sehr von der dramatischen Situation bestimmt, daß es unmöglich wäre, etwas für ihn Charakteristisches herauszulesen. Diese letzte Szene hat keine andere Aufgabe, als das tiefe, grenzen-

lose Elend des Oidipus fühlbar zu machen. Wird dieses Elend nun noch durch die Umgebung verstärkt? Soll die Borniertheit und Philisterhaftigkeit des Kreon, der nur äußerlich die Form zu wahren versteht und mit von Selbstgerechtigkeit triefendem Mitleid dem Dulder nichtssagende Erleichterungen gewährt, das Unglück und die Verzweiflung des Oidipus verstärken? Das behaupten die Exegeten sozusagen einstimmig. Sie wollen in ihm den überheblichen Bürger sehen, der genau die Trennungslinie zwischen sich, dem Gerechten, und dem Gefallenen zu ziehen weiß. Einer genauen Interpretation kann aber eine solche Ansicht nicht standhalten. Oidipus ist zuerst mit dem Chor allein; er bittet diesen, ihn aus dem Lande zu bringen. Der Chor verweist auf den eben eintretenden Kreon; der könne das ausführen, worum er bitte. Oidipus weiß, daß er Kreon aufs tiefste gekränkt hat; er erwartet Böses von ihm. Kreon aber beruhigt ihn; gerade das unterstreicht die Größe des Unglücks, daß jede Rancune davor schweigt. Aber was die Götter mit Oidipus vorhaben, das ist etwas anderes. Kreon will deswegen sie zuerst befragen. Oidipus geht dankbar auf dies alles ein — nicht weil er eine Demütigung darin sieht und diese verdient zu haben glaubt; nein, er und Kreon und der Hörer sollen von dem Grauen, das über ihm liegt, völlig durchdrungen sein; es ist bezeichnenderweise das gleiche Grauen, das, dort am Anfang, den Aias umgibt. Kreon tut alles, was er kann; Oidipus sieht es fast für zu viel an, was jener tut. Er segnet ihn und überträgt ihm die Fürsorge für seine Kinder. Daß ihn Kreon am Schlusse hineinschickt, geschieht, wie längst erkannt worden ist, nur aus technischen Gründen. Es ist vor allem der Kreon der Antigone, der in den des Oidipus hineingelegt worden ist. Das geht aber nicht an.

Ebenso falsch ist es, aus Iokaste einen Charakter zu machen. Ihre „Frivolität" ist viel bestaunt worden. Aber mangelnder Glaube an Orakel ist so häufig in der Tragödie, daß man daraus niemals etwas für einen Menschen Typisches herauslesen darf, vielmehr ist es ein technisches Mittel der Retardierung. Dies geschieht auch hier; ein letztesmal gelingt es, die Stimmung für einen kurzen Moment etwas

optimistischer zu gestalten, wie dies ja auch in dem jubelnden Chorlied seinen Ausdruck findet.

Und genau gleich steht es mit Oidipus. Er ist stolz, hochfahrend und sicher, wie jeder König und Held es ist, sogar Theseus, er spricht jene isolierte Sprache tragischen Heroentums, er ist demütig den Göttern gegenüber, demütig auch gegenüber dem göttlichen Manne, so lange er nicht Grund zu haben glaubt, an seiner Ehrlichkeit zu zweifeln. Er ist aufbrausend und jähzornig, aber das ist auch nichts Charakteristisches, auch Teiresias ist es. Warum verzichtet man darauf, dieses letzteren Charakter zu schildern? Offenbar weil bei ihm die technische Funktion zu deutlich ist. Aber in gleichem Maße sind die Einzelzüge des Oidipus von der Handlung hergeleitet. Er irrt sich ununterbrochen; das liegt im Wesen der Fabel. Aber es ist nicht erlaubt zu sagen, daß deshalb der Dichter einen Charakter geschaffen habe, dessen Wesen irrender Scharfsinn wäre. Und wenn Kreon einmal (Vers 674) den Oidipus eine leidenschaftlich unbeherrschte Natur nennt, so ist er das in dieser Szene und gegenüber Kreon; aber, wie wir dies immer wieder betonen, auf andere Szenen und den Verkehr mit anderen Personen darf man dies nicht übertragen.

IV. ELEKTRA.

Während die bisher besprochenen Dramen des Sophokles in ihren Hauptbestandteilen seine freie Erfindung sind, übernimmt die Elektra eine schon dramatisch, ja schon vorher durch die Chorlyrik vorbereitete Szenenfolge. Da wir das zugrunde liegende Drama des Aischylos sogar besitzen, ist ein Vergleich geradezu herausgefordert. Dieser ist auch schon oft angestellt worden; freilich gingen die Betrachter selten auf richtigem Wege. Nur Plüß und Tycho von Wilamowitz bilden Ausnahmen, obgleich auch der letztere sich nicht davon frei machen kann, den Höhepunkt des Stückes in der Wiedererkennungsszene zu sehen, in der sich der Charakter der Elektra besonders eindrucksvoll darstellen soll.

Für Sophokles so gut wie schon für Aischylos ist das Grundgeschehen der moralisch absolut gerechtfertigte Sieg der schwachen Kinder des Agamemnon über die neuen

Machthaber, die Mutter Klytaimestra und ihren Gatten Aigisthos. Daß ein Muttermord nötig ist, erhöht die Schwierigkeit für die Kinder, nimmt ihnen unsere ungeteilte Sympathie aber nicht im mindesten, denn diese Mutter ist eine Verbrecherin. Nun ist nach der schon voraischyleischen Sagenform aus religiösen Skrupeln der Muttermord nicht ungestraft geblieben, obgleich von Anfang an diese Fortsetzung der Sage sofort wieder mit einem erneuten Triumph und Sieg des Orest endete, seiner Rechtfertigung und Reinigung durch den delphischen Gott. Aischylos konnte dies in seine Trilogie mit übernehmen; nur ersetzte er Delphi durch die gewaltige Szene vor dem Areopag. Aber auch in diesen Fassungen steht trotz der religiösen Bedenken, die geäußert werden, die Sympathie des Zuschauers bei den Agamemnonskindern. Für ihn ist Orestes auch ohne offizielle Sühne gerechtfertigt. Ist eine solche und damit also der Wahnsinn nötig, so ist dadurch diese Rechtfertigung nur hinausgeschoben. Aus diesen Gründen konnte Sophokles ohne Bedenklichkeit die Fortsetzung der Sage weglassen; die Reduktion auf ein Einzeldrama zwang ihn beinahe dazu.

Um so eindeutiger ist der Sieg das Ziel des Dramas. Die Spannung steigt unaufhaltsam bis zur letzten Szene, der Hinmetzelung des Aigisth. Niemals kann die Wiedererkennung Höhepunkt sein, mag sie vielleicht auch die rührendste Szene bilden. Aber innerhalb des Gesamtspieles hat sie ihren bestimmten Platz einer ersten Entspannung, die das Hauptproblem nicht direkt tangiert. Sie gehört damit zu den dynamischen Raffinements, mit denen Sophokles die bei Aischylos noch so einfache und in ihrer Steigerung gradlinige Handlung ausstattet.

Gegeben war ihm der Stoff in dieser einfachen Form, mit einer einzigen Biegung, der Wendung vom Unglück zum Glück, aus der Schmach zum Sieg. Das hat, da Elektra aus gleich noch zu besprechenden Gründen viel stärker hervortritt als bei Aischylos, zur Folge, daß ihr „Charakter" kompliziert werden muß, da wir sie in zwei diametral verschiedenen Sagen sehen. In dieser Kompliziertheit der Elektra sehen nun merkwürdigerweise die Kritiker die Größe des Dramas, in diesem Wandel der von Haß fast versteinerten Virago

zur liebenden Jungfrau. Für uns ist es aber klar, daß es im Wesen der mit Entspannung endenden Dramen liegt, daß infolge der zweifachen Stimmungslage die zentralen Figuren zwei Charaktere besitzen.

Interessant ist nun zu sehen, auf welche Weise Sophokles die einfache Spannungssteigerung der durch Aischylos vorgebildeten Handlung komplizierter macht, indem er Handlungen und Personen verdoppelt, d. h. den einen Steigerungskoeffizienten in zwei Unterkoeffizienten auflöst. Er verdoppelt die Elektra, der er Chrysothemis als Gegenspielerin innerhalb der gleichen Partei zuweist; offenbar hat er sich dazu durch sein eigenes Vorbild beeinflussen lassen: Chrysothemis ist die Nachfolgerin der Ismene. Ferner stellt er in einer wichtigen Situation den Pädagogen neben Orest; dadurch wird das Bringen der Asche des als gestorben Gemeldeten in zwei Unterhandlungen aufgelöst, die Ankündigung des Bringens und das Bringen selber. Beide, Chrysothemis und der Pädagoge, verschwinden nachher spurlos; Chrysothemis schon darum, weil in dem Paar Elektra-Orest der Dichter ja schon durch die Überlieferung die ihm wertvolle Duplizität der Personen hat. Das sind aber Kleinigkeiten, bedeutungslos im Vergleich zu etwas anderem, auch besonders in der Nachwirkung. Dieses andere ist eine Form der Erweiterung, die offenbar hier zum ersten Male auftritt und ganz aus unserem Stück und der raffinierteren Technik des Sophokles zu erklären ist. Es ist das Auseinandergehen des subjektiven und des objektiven Geschehens. Schon vorher, und zwar gerade im Elektrastoff, ist es ja der Fall gewesen, daß der Feind, also der Starke und darum der zu Besiegende, durch List und Täuschung bezwungen wird, d. h. daß der Zuhörer mehr weiß als gewisse Personen der Handlung. So ist dies ja mit Aigisth und Klytaimestra in den Choëphoren. Aber noch nie war es vorgekommen, daß die Situation der von der Sympathie begünstigten Partei in den Augen des Zuschauers zusehends günstiger, in der irrtümlichen Meinung der Partei selber oder wenigstens eines wichtigen Teiles derselben immer ungünstiger erscheint. Das muß aus dem Tatbestand unseres Dramas entstanden sein. Sophokles wollte die Sache verschärfen; er wollte das

Unglück noch größer machen, als es ist. Er leitete zu diesem Zwecke eine nicht wirkliche, aber in der Meinung der guten Partei sich abspielende Gegenbewegung ein, die demzufolge mit tausend Ironien (nicht, wie sonst, Ironien der Verblendung, sondern rührenden, ergreifenden) geladen ist. Nichts war leichter als anzunehmen, daß nicht nur Klytaimestra und Aigisth durch die fiktive Todesnachricht des Orest getäuscht würden, sondern auch Elektra, so daß dann die Situation ihrer Partei in ihren Augen als ganz hoffnungslos erscheinen muß, indem sie die Einzige wäre, die noch übrig bliebe, im Moment, wo gerade das Gegenteil der Fall ist. Sie, die Schwächste der Schwachen, glaubt jetzt allein handeln zu müssen, obgleich jedermann die vollständige Sinnlosigkeit dieses Versuches einsieht. Durch die Anagnorisis kommt dann ein erster Umschwung, und zwar infolge dieser Gegenbewegung mit einer Stärke, die es verstehen läßt, daß man darin den Höhepunkt des Dramas sehen will. Aber so sehr wir uns mit Elektra identifizierten, uns sagt diese Entdeckung nichts Neues; doch wir freuen uns mit ihr und für sie; wir sind mitschwingend entspannter. Aber noch fehlt objektiv alles, es fehlt der Sieg. Dieser Sieg darf vom Gedanken, daß es ein Muttermord ist, nicht gestört werden. Selbst der vorsichtige Chor ist ganz mit dem Jubel der Sieger einig. Wenn Elektra ihren furchtbaren Ruf erschallen läßt (1415), Elektra, die jetzt zum zweitenmal ihren Charakter wandeln muß, d. h. aus der Weichheit, die in ihr nach der Wiedererkennung aufbrach, wieder in die alte Härte zurückfällt, so stößt sie damit nur den Jubel- und Racheschrei aus, den Antigone vor dem Tode nur als Wunsch äußern kann. Jetzt versteht man wohl auch, warum Elektra in den Mittelpunkt des Stückes rückt, warum also das relativ gleichartige Verhalten der Geschwister, wie es bei Aischylos vorliegt, zuungunsten des Orest gestört wird. Nicht weil der Charakter der Elektra in das volle Blickfeld des Zuschauers gerückt werden soll, sondern weil sie als Mädchen wie Antigone den höchsten Eindruck der Schwäche und Widerstandslosigkeit machen muß und auch in viel höherem Maße als Orest, der im Exil standesgemäß lebt, als das eigentliche Opfer, aufs widerwärtigste gedemütigt und mißhandelt

erscheint. Ihre Lage gewinnt die Sympathien; sie ist tief unten und sie wird durch den Sieg erhöht. Ganz konsequent holt der Dichter alle Möglichkeiten aus dem Stoff heraus. Er beginnt viel tiefer, um viel höher steigen zu können. Orest ist, abgesehen vom Zwang der bekannten Sage, mehr nur noch das Werkzeug.

Machen wir einen raschen Gang durch das Drama. Die Prologszene verbindet außerordentlich geschickt die rationale Einführung, indem sie die Hoffnungen der guten Partei entwickelt, und die Stimmungsvorbereitung. Das Unglück der Elektra wird ergreifend vorgestellt, ihre Klage kann uns nicht gleichgültig lassen. Niemals darf man daran denken, dahinter Exaltiertheit zu wittern, weil der Chor sich mäßigend und tröstend verhält. Das ist seine Haltung überall, sein Stil im Aias, in der Antigone, gegenüber dem geblendeten Oidipus. Tatsächlich ist er völlig auf ihrer Seite. Interessant ist die technisch raffinierte Verwendung der Chrysothemis. Sie ist nicht nur Gegenspielerin innerhalb der Partei, wie Ismene zu Antigone, sondern dadurch, daß sie das Opfer zu vollziehen hat, das in den Choëphoren Elektra selber darbringt, kann sie zweimal einen anderen Stimmungsgrad repräsentieren als Elektra, was zu kleinen Brechungen führt. Gleich zuerst ist sie Trägerin größerer Hoffnung, wie das Stasimon des Chores zeigt, der bereits den Sieg wittert; tatsächlich berechtigt auch der Inhalt des Traumes der Klytaimestra zu größerem Optimismus. Diese aufwärtsgehende Stimmung wird noch verstärkt durch das berühmte Zwiegespräch der Klytaimestra und Elektra, das mit einem vollen Triumph der Elektra endet. Ein voller Redetriumph. Dies alles ist aber nur da, damit der Rückschlag um so größer werde. Ihn leitet ein das Auftreten des Pädagogen, der die Nachricht vom Tode des Orestes bringt. Wir stürzen natürlich nicht so tief hinunter wie Elektra, da wir ja die Unwahrheit der Nachricht kennen, aber die Sympathie spannt unsere Nerven doch aufs stärkste an. Klytaimestra triumphiert voll und ganz über Elektra; natürlich sind die Worte, die sie dem Toten widmet, pure Heuchelei (sie sind als das gekennzeichnet durch ihre Konventionalität, vgl. besonders den Vers 805 [und später 1344]; das ist kein Muttergefühl). Der erneute

Rückschlag ist wieder verdoppelt. Chrysothemis bringt die Nachricht von den Spuren, die sie gefunden. Wenn sie auch Elektra höhnisch abweist, so wird der Zuschauer an den bevorstehenden Umschwung gemahnt, er wird aus dem Mitgefühl mit Elektra gerissen. Es ist für ihn die erste Stufe zu erneuter glücklicher Wendung. Der hoffnungslose Entschluß der Elektra zu eigener Tat, der dabei sich offenbarende Gegensatz zu Chrysothemis, dies alles kündet an, daß im nächsten Augenblick etwas geschehen muß. Diesen Stimmen gibt auch der Chor Ausdruck, indem er zwar im jetzigen Zustand den Höhepunkt der Leiden sieht, da auch die Schwestern jetzt noch unter sich zerfallen sind, aber sich gleichzeitig voller Bewunderung auf Elektras Seite stellt.

Diese Spaltung der subjektiven und objektiven Tragik, die unsere Nerven aufs höchste anspannt, findet ihren ergreifenden Höhepunkt in der folgenden Szene, wo Orestes selber die Urne mit seiner Asche überbringt, wo sie diese in die Hand nimmt und zu ihr spricht, bis es dann zur Anagnorisis kommt; von da an geht die Handlung, nicht mehr subjektiv und objektiv geschieden, gleichförmig vorwärts. Zuerst muß, wie in der Antigone und im Aias, eine Art Neuorientierung stattfinden. Die Situation im Haus muß geschildert werden. Um dann den Eindruck der Wiedererkennungsszene zu überbieten, muß in den Mordszenen zu ganz großen Mitteln gegriffen werden. Der eigentliche Machthaber ist der Mann, Aigisthos; da der Muttermord bei der Tat gar keine Rolle spielen darf und ja auch keine Konsequenzen hat, kommt die entscheidende Sache, der Tod des Aigisth, als Schlußpunkt zuletzt. Die Reihenfolge der bisherigen Behandlungen wird also umgekehrt. Da aber immer noch die Gefahr besteht, daß die Ermordung der Mutter, die Ermordung einer Frau als das Schwerere und Eindrucksvollere erscheine, so erhält die Aigisthosszene ihr Gewicht durch die Täuschung mit dem verhüllten Leichnam (vgl. die richtige Darstellung gegenüber all den vielfachen Fehlinterpretationen bei Parmentier, Revue de phil. 43 [1919], S. 76). Daß der Dichter es wagen kann, mit diesem grausam-frivolen Spiel, dieser Täuschung des Aigisthos, der den Leichnam des Orest zu finden meint und denjenigen

seiner Gattin enthüllt, das Drama zu schließen, zeigt, so scheint es mir, wie nichts anderes, wie sehr es ausschließlich auf Triumph und Sieg eingestellt ist. Die brutalsten Formen des Sieges werden beigezogen, um ihm das nötige Gewicht und die stärkste Eindruckskraft zu verleihen.

Der große Kampf um das Verhältnis der sophokleischen und euripideischen Elektra ist nun endgültig zugunsten der Priorität des Sophokles entschieden; vgl. für Euripides: Wilamowitz, Hermes 18; Bruhn, Einleitung zur 10. Aufl. der Ausgabe 1912; für Sophokles: Kaibel, Einleitung der Ausgabe; Vahlen, Hermes 26; Steiger, Philol. 56, S. 561; Parmentier, Mélanges Weil S. 348; zuletzt gibt Wilamowitz selber seine Zustimmung, Hermes 34, S. 58 Anm. Die ganze Betrachtungsart erledigt Tycho von Wilamowitz und stellt damit das Problem auf eine neue Basis.

Der einzige, der das Drama als dynamisches Ganzes gefühlt hat, ist Theodor Plüß. Gerade in seiner Kritik Kaibels tritt sein absolut origineller Standpunkt deutlich hervor (Die Dramaturgie des Sophokles und Kaibels Elektra, Jahrb. f. Phil. 1897, S. 721). Mit großartiger Schärfe enthüllt er die Unhaltbarkeit einer Interpretation, die die Elektra als rationale Einheit nimmt. Vgl. auch seine Schriften: Die Eröffnungsszene der Elektra des Sophokles, Progr. Gymn. Basel 1889, und Aberglaube und Religion in Sophokles' Elektra, ebenda 1900.

V. DIE TRACHINIERINNEN.

Dieses Drama ist von A. W. Schlegel als unsophokleisch bezeichnet worden; tatsächlich weicht es nicht nur vom sophokleischen Schema ab, sondern steht überhaupt recht isoliert da. Dazu trägt schon der Umstand bei, daß es zu den seltenen Stücken gehört, die unglücklich enden. Aber auch unter diesen bildet es insofern eine Spezialität, als Träger der Handlung nicht eine einzelne Person, sondern eine Partei ist, Deianeira und Herakles. Sie lösen sich ab, wie wir das bei den glücklich endenden Dramen oft schon beobachteten. Es ist aber einleuchtend, daß die Schwierigkeit größer ist, einen Personenwechsel in dieser gradlinigen Steigerung vorzunehmen als dann, wenn durch eine Peripetie zum Guten sowieso eine energische Brechung eingetreten ist. Diese Einzigartigkeit beruht nun, wie man von vornherein erwarten wird, nicht auf freier Erfindung des Dichters, sondern er übernimmt einen schon geformten Stoff. Darüber ist die Forschung jetzt einig (vgl. Friedländer, Herakles S. 65; L. H. Galiart, Beiträge zur Mythologie des Bakchylides,

Diss. Freiburg in der Schweiz 1910, S. 62); welches dieses Vorbild war, diese Frage spielt für uns keine Rolle. Die wenigen Abweichungen, von denen die wichtigste diejenige ist, daß nach der Sophokles vorliegenden Sage Deianeira erst nach der Knechtschaft bei Omphale geheiratet wurde (Friedländer a. a. O.; Kranz, Aufbau und Gestalt der Trachinierinnen, Sokrates 1921), sind von geringer Tragweite, ja überhaupt von fraglicher Sicherheit.

Wir haben also den bei Sophokles seltenen Fall einer weitgehenden Anpassung an den Mythus; aber der Mythus schien ihm natürlich in weitem Maße die Sensationen zu bieten, die er als tragisch empfand, und in der Dosierung und Reihenfolge, daß sie seinem tragischen Temperament entsprachen. Die Partei Deianeira-Herakles wird, ohne eigenes Verschulden, durch Schicksalszwang unglücklich. Es gibt keine bösen Menschen, weil es keine böse Partei hat, genau wie im Oidipus. Vor allem muß aufs energischste betont werden, daß auch Deianeira nicht schuldig sein soll. Der Chor billigt ihr Tun zu einer Zeit, wo er noch alles retten könnte; damit erzwingt der Dichter auch unsere Zustimmung. Darum läßt auch Hyllos ihr Gerechtigkeit widerfahren, sobald er über den wahren Tatbestand aufgeklärt ist. Aber auch Lichas ist nicht böse; die Motive seines Heuchelns und Lügens sind gut: er will seine Herrin schonen und ihr die kränkende Nachricht von der Untreue ihres Gatten verheimlichen. Allerdings darf er auch nicht zu einem Märtyrer der taktvollen Dienertreue gemacht werden, wie Kranz dies will.

Im Grunde genommen ist aber doch der Übergang von Deianeira zu Herakles nicht so schwer. Es muß keine neue Figur eingeführt werden, es müssen keine neuen Voraussetzungen gegeben werden. Schon bisher hat sich alles um Herakles gedreht. So kann die Stimmungssteigerung leicht an seinem Leiden weitergeführt werden, nachdem sie Deianeira verlassen. Nur in dieser erregten Teilnahme liegt die Einheit; nicht etwa, wie man es meistens haben will, in den Orakeln. Wenn auch der eine von Dodona erteilte Spruch eine gewisse Rolle spielt, gleich zu Anfang und dann wieder am Schluß, so ist das schon darum ohne innere Bedeutung,

weil er am Ende in der Form, die ihm Herakles gibt, buchstäblich anders lautet als am Anfang. Es ist ein dankbares rationales Beiding, das je nach den Umständen so oder so geformt wird. Am Anfang kündet das Orakel auf einen bestimmten Zeitpunkt entweder eine Katastrophe oder ein Ende der Mühen an, am Schlusse ist das von Herakles überraschend gedeutete Orakel nicht ein zweiteiliges, sondern ein doppelsinniges: das Ende der Mühen ist der Tod. Natürlich versteht es Sophokles, seine technischen Raffinements durch eingefügte Szenen trotz des Zwanges der Überlieferung auch hier anzubringen.

Der Höhepunkt, der Schlußpunkt der Erregungsklimax, wird durch die Heraklesszene hervorgerufen. Schaut man die Sache so an, dann wird einem schon daraus klar, welche Stellung man zum Problem der Abhängigkeit vom euripideischen Herakles nehmen muß. So sehr es im allgemeinen im Mythus gegeben war, daß Herakles' Leiden in irgendeiner direkt oder indirekt übermittelten Form die Schlußpointe bilden soll, so wenig ist es wahrscheinlich, daß ein unbeeinflußter Dichter gerade auf diese Vorstellung, diesen Ausschnitt aus seinem Martyrium gekommen wäre. Viel wahrscheinlicher wäre ein Moment gewählt worden, der viel näher an der Verbrennung stünde, oder dann gar diese selber, sei es in der Erzählung eines Boten oder eines deus ex machina. Durch den Mythus ist also nicht im mindesten diese Art der Leidensszene vorbereitet; um so mehr ist dies aber für die Handlung des euripideischen Herakles der Fall. Dort ist nur dieses Leiden möglich und kein anderes. Also auch von dieser Seite her bestätigt sich die Priorität des euripideischen Herakles. (Glänzend bewiesen von Dieterich 1891 [Kl. Schr. S. 48]; Wilamowitz immer auf diesem Standpunkt; Widerspruch Zielinski, Philol. 55 [1896]; neuerdings Stephany, De Sophoclis Trachiniis quaest. chronol. Diss. Münster [Auszug] 1922.) Die Szene ist also abhängig, aber nicht minder großartig; Sophokles wählte sie, weil sie eben diese großartige Durchführung ermöglichte mit ihrem Beginn in Zorn und Aufregung und ihrem Ausklingen in ergreifender Todesverfügung. Das Vermächtnis der Iole an Hyllos ist auch nur als rührendes Element zu werten.

Gleichzeitig zeigt dies, daß auch Iole nicht schuldig ist, obgleich der Chor von ihr singt, sie habe diesem Hause ein Verhängnis gebracht (893). Aber des Herakles Haltung an entscheidender Stelle macht deutlich, daß der Dichter von keiner Schuld ihrerseits wissen will, noch mehr vielleicht die des Hyllos, der Herr über seine Skrupeln wird. Der Fluch bleibt auf dem Schicksal liegen, auf Zeus (Schlußverse).

Rückwärts gehend kommen wir von der Schlußszene zur Szene mit der Nachricht von Deianeiras selbstgewähltem Tod; sie ist stimmungsvorbereitend für diese. Rührend sind ihre letzten Minuten; Rührung ergreift auch Hyllos, der die Übereilung seiner Anklage einsieht. Wieder eine Stufe vorher ist Hyllos' Heimkehr mit der Meldung von der Wirkung des Nessosgewandes. Deianeira schleicht still davon. Soweit geht alles in regelmäßiger Steigerung. Was nunmehr vorausgeht, könnte vom Kenner der sophokleischen Technik in den Hauptlinien fast a priori konstruiert werden. Der Katastrophe, d. h. der oben angeführten Peripetie, geht eine auf das Entsetzliche vorbereitende, dasselbe in zwei Unterszenen auflösende Vorszene voraus, genau wie im Aias. Deianeira hat durch einen Zufall die grauenhaften Qualitäten des Nessosstoffes kennen gelernt und ahnt, was damit bei Herakles angerichtet wird. Wie immer Zerspaltung in Ahnung und Wirklichkeit. Dieser Szene wieder voraus geht das Jubellied auf den als bevorstehend angenommenen Einzug des Herakles, der mit dem Zauberkleid angetan sein wird. Also extremer Gegensatz, damit der Sturz um so tiefer ist.

Was die ersten Szenen betrifft, so ist als Handlung folgendes gegeben: Deianeira wird eifersüchtig auf Iole und, um die Liebe ihres Gatten zurückzugewinnen, schickt sie ihm das mit dem Nessosblut getränkte Kleid. Übertragen in die Spannungsfolge des Sophokles sieht dies so aus. Deianeira ist von vornherein ängstlich, eine schwere Stimmung wird vorbereitet, mehr oder weniger ohne Grund; der einzige Grund ist das lange Ausbleiben des Herakles, das allerdings durch den Orakelspruch von Dodona besonderes Gewicht erhält. Natürlich haben diese Szenen auch die Aufgabe einer rationalen Exposition. Auch werden Personen vorgestellt, die später eine Rolle zu spielen berufen sind, wie Hyllos.

Es folgt die Gegenaktion und Scheinauflösung der vorbereiteten Angst. Sie wird ausgelöst durch die Nachricht von Herakles' Kommen, und zwar, echt sophokleisch, in zwei Stufen. Zuerst verkündet ein Bote das Nahen des Lichas, dann kommt Lichas selber mit den Gefangenen, unter denen sich Iole befindet. Deianeira fühlt sich durch die gefangenen Frauen bedrückt, ohne daß sie weiß warum. Das leitet wieder die Hauptaktion, die Steigerung der Furcht ein, die wiederum zweistufig ist. Zuerst klärt der Bote die Deianeira über des Lichas Zweideutigkeit auf, dann gibt dieser, von Deianeiras Verstellung betrogen, selber den Tatbestand zu. Deianeiras Rede ist das Muster einer Verstellungsrede; alles darin ist falsch. Vor allem: es ist des Herakles erster Treubruch! (so richtig Zielinski). Jetzt gehts gradlinig weiter: Entschluß zum Übersenden des verhängnisvollen Gewandes, ohne alle böse Absicht. Ein Liebesmittel zu gebrauchen, soll als absolut erlaubt und selbstverständlich angesehen werden. Sie begeht dadurch keine Torheit, keine Übereilung. Der Chor warnt nicht, er ist ganz einverstanden. Dann geht Lichas mit dem Geschenk für Herakles ab.

Was man für Charaktere in die Figuren hineininterpretieren kann, lese man bei Kranz nach (a. a. O.). Wir sehen nichts davon; es sind alles anständige Menschen, niemand will etwas Böses, nur das Schicksal will es. Deianeira ist nur unglücklich, nur ergreifend; ihre Tragik liegt in ihrem Schicksal, das dadurch gesteigert wird, daß sie eine Frau ist. Sie verschwindet mit einer rührenden Gebärde und macht dem größern und eindrucksvolleren Leiden des Herakles Platz; aber keine besondere Charakteranlage prädestiniert sie zu ihrem Schicksal.

VI. PHILOKTET.

Über dieses Drama existiert sozusagen keine Literatur, so leicht und selbstverständlich kam es dem heutigen Beurteiler vor, begreiflicherweise, weil es unter den sophokleischen Stücken das einzige ist, worin ohne allen Zweifel eine Charaktertatsache an entscheidender Stelle in die Handlung eingreift und sie aufs stärkste beeinflußt. „Der Philoktet wird

auf den Modernen durch das wirkliche und natürliche Leben, das sich in den Personen und ihrem so einfachen Konflikt ohne weiteres zeigt, vielleicht unmittelbarer und frischer wirken als irgendein anderes der sophokleischen Dramen", schreibt Tycho von Wilamowitz (S. 273). Dieser ist wohl der erste gewesen, der im vielleicht reifsten Kapitel seines Buches all die geflissentlich übersehenen Unebenheiten des Dramas ans Tageslicht förderte, sie freilich, wie es scheint, doch nur zum Teil richtig deutete; aber in der Hauptsache trifft seine Behandlungsweise den Kern der Sache. Wie kommt dieses Stück nun zu einem so neuen und fremdartigen Mittel? Die Antwort wird uns nicht schwer werden, wenn wir daran denken, daß der Philoktet ein ganz spätes Werk des Dichters ist, aufgeführt im Jahre 409. Der ganzen Mentalität der Zeit konnte sich Sophokles nicht entziehen; in vielen andern Dingen ist dies längstens festgestellt worden. Aber die technische Grundlage des Ganzen werden wir doch wohl mit unserm gewohnten Vorgehen erfassen können. Freilich wird hier wie in den Trachinierinnen die Sache dadurch noch komplizierter, weil der Dichter einen wiederholt bearbeiteten Stoff, der nicht sehr viel Bewegungsfreiheit ließ, übernahm; seine beiden großen Konkurrenten, Aischylos und Euripides, hatten schon Stücke dieses Namens auf die Bühne gebracht. Bekanntlich wissen wir durch einen Zufall (52. und 59. Rede des Dion von Prusa) mehr von diesen beiden Parallelstücken, als das je sonst der Fall zu sein pflegt; beide sind älter als das sophokleische; das euripideische ist 431 zusammen mit der Medea aufgeführt worden. Vom aischyleischen wissen wir nicht, ob es in eine Trilogie verankert war; die dahingehende Behauptung Welckers ist ebenso unbewiesen wie die gegenteilige Nitzschs. Aber über den Inhalt wissen wir so viel, daß auch er dem schwachen, klugen Odysseus über den durch seinen Bogen starken Philoktet den Sieg verleiht, wenn auch das Problem dadurch von sonstigen Themen abweicht, daß diesmal der Starke kein Böser ist, sondern nachher mit dem Sieger zusammen zu höherer Aufgabe berufen ist und mit ihm zusammen abzieht. Euripides bemerkte dies und gab dem Drama den bösen Feind, indem er eine troische Ge-

sandtschaft einführte, die ebenfalls über die Wichtigkeit des Philoktet für die Eroberung Troias aufgeklärt war und sich seiner Person gern versichert hätte, aber besiegt und vertrieben wird. Bei Sophokles fällt dies wieder weg; sein Stück dreht sich wie das aischyleische um den Sieg der griechischen Abgesandten über Philoktet; aber in diesem gradlinigen Stoff nimmt eine Regression, wie er sie ja liebt, eine so ausschlaggebende Stellung ein, daß sie nur durch einen deus ex machina vor Endgültigkeit bewahrt werden kann, und diese Retardation baut ausschließlich auf einen Charakter auf. Nur die eine Figur des Neoptolemos hat einen Charakter; und nur um als Retardationsträger wirken zu können, hat er einen solchen, ja nur um dessentwillen ist er neben Odysseus gestellt worden. Die Sage hatte nämlich in ihrer epischen Gestaltung den Diomedes dem Odysseus beigegeben (siehe Tycho von Wilamowitz S. 269; anders Radermacher, Ausgabe S. 1). Aischylos ließ ihn weg, weil er nicht über so viele Schauspieler verfügte; Euripides fügt ihn wieder ein. Sophokles ersetzt ihn durch den ganz jugendlichen Neoptolemos, weil seine ganz primitive Psychologie einen jungen Menschen brauchte, da er der Meinung war, nur ein solcher könne so handeln, wie er ihn nun handeln läßt um der Retardation willen. Eine einfache Psychologie der Lebensalter war den Menschen jener Zeit aufgegangen. Mit Recht sagt Ulrich von Wilamowitz (Einleitung der Übers.), daß sonst der Charakter des Neoptolemos gar nicht so offen, rein und mitleidig sei, sondern, wie der seines Vaters, einen unmenschlich grausamen Zug in sich trage. Dieser Charakter setzt auch erst im Moment ein, wo die Regression beginnt. Die im Prolog geschehenen Andeutungen sind Hinweise auf diesen zweiten Teil; sie werden nicht durch die Worte des Odysseus beseitigt, sondern sie lösen sich einfach auf, weil ihre Zeit noch nicht gekommen ist. Abgesehen davon ist Neoptolemos in der ersten Hälfte einfach ein Mitträger der Haupthandlung, dafür sehr geeignet, weil ihm als einzigem der Griechen Philoktet nicht feind ist, war er ja bei dessen Aussetzung nicht beteiligt. Ganz irrtümlich ist es, in Odysseus einen Charaktergegenspieler des Neoptolemos zu sehen. Zum mindesten in der ersten Hälfte ist Odysseus nicht feige,

nicht unedel, nicht verhärtet, und was man ihm sonst noch alles in den Kommentaren vorwirft; er ist der siegreiche Träger der Intrige; als solcher muß er schlau und ideenreich sein. Der Dichter gibt sich Mühe, ihn vor allem Mißverstehen zu bewahren; er betont, daß Odysseus in dieser Situation um der Gesamtheit willen so handeln muß wie er handelt, daß er in seinem Leben gelernt hat, daß Ehrlichkeit oft nicht am Platze ist, sondern daß eine List gebraucht werden muß. Als er jung war, war er auch so wie Neoptolemos. Und des Dramas Schluß gibt ihm ja recht; der vergöttlichte Herakles verkündet als Willen der Gottheit (daß es dies sei, wußte ja Odysseus) gerade das, was dieser zu erreichen sich vornahm. In dieser ersten Hälfte ist das Spiel Odysseus-Neoptolemos ein weiterer Ausbau der Personenverdoppelung, wie wir sie im Verhältnis Antigone-Ismene und Elektra-Chrysothemis kennen gelernt haben.

Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet gewinnt diese erste Hälfte auch in einer speziellen Hinsicht ein neues Aussehen. Mit vollem Recht hat Tycho von Wilamowitz darauf hingewiesen, wie unklar ein wichtiger Punkt bleibt. Es ist nämlich gar nicht deutlich, ob die Griechen nur den Bogen oder den Bogen und Philoktet brauchen. Offenbar ist das absichtlich unklar gelassen, damit der Dichter je nach Wunsch beide Möglichkeiten verwenden kann. Neoptolemos erklärt dem Chor, daß der Bogen ohne Philoktet nichts wert sei, um zu motivieren, warum er nicht damit auf und davon geht, Odysseus erklärt, den Bogen allein mitnehmen zu wollen, was dann zur Rückgabe des Bogens durch Neoptolemos führt. In den vorhergehenden Szenen taucht die Frage nicht auf, da die Aufgabe dort darin bestand, dem Philoktet den Bogen wegzunehmen, nicht um mit dem Bogen davonzufahren, sondern weil der vorher Unüberwindliche und Unangreifbare durch dessen Verlust völlig wehrlos würde, sodaß ihm nichts übrig bliebe, als zu kapitulieren. Nach der Mentalität des Anfangs gewann man mit dem Bogen auch den Philoktet. So ist die Lage in den ersten Szenen; sie haben keine andre Absicht, als den Neoptolemos zum guten Freund des Philoktet zu machen, als dessen Mißtrauen zu bannen, bis daß er vertrauensvoll seinen Bogen in die Hand

des Neoptolemos lege. Das wird in Stufen erreicht; wie es erreicht ist, kommt die Regression. Um sie zu ermöglichen, ist der Dichter genötigt, stellenweise durchblicken zu lassen, daß das freiwillige Mitgehen des Philoktet notwendig sei. Damit erledigen sich auch Schwierigkeiten in den Anfangsszenen. In der ersten Auseinandersetzung des Neoptolemos und des Philoktet wird durch die Absicht des Philoktet mitzureisen nichts antizipiert. Ich zweifle trotz des Widerspruches von Tycho von Wilamowitz nicht daran, daß des Dichters wirkliche Absicht war, Neoptolemos seine Abreise ankünden zu lassen, um Philoktet zu veranlassen, seine Bitte auszusprechen, mitfahren zu dürfen. Damit war aber nichts gewonnen, da der mit dem Bogen ausgestattete Philoktet, sobald er die Falle, in die er geraten war, erkannt hätte, ein ungemütlicher Gegner und Rächer gewesen wäre. Es war dies eine erste noch unvollkommene Erfolgsstufe, ein erstes Sichannähern an Neoptolemos. Durch die List des Odysseus, d. h. das Auftreten des als Handelsmann verkleideten Griechen wird Philoktet noch enger an Neoptolemos geschmiedet; die Möglichkeit, den Bogen zu bekommen, ist größer. Als dritte Stufe folgt dann die eigentliche Erreichung des Zieles. Das Stück wäre eigentlich fertig: Philoktet händigt dem Neoptolemos den Bogen aus, sein Vertrauen ist in der scheinbaren Steigerung der Notlage ins Unbeschränkte gewachsen. Aischylos hätte diese Handlung auf ein ganzes Stück ausgedehnt und wird es wohl auch tatsächlich so gemacht haben; jetzt kommt bei Sophokles der Rückschlag. Er wird durch ein Chorlied eingeleitet, das den Philoktet in den Vordergrund schiebt, ihn, der vorher zwar nicht gerade Feind war, dessen Besiegung man aber doch mit Interesse und Teilnahme verfolgte. Jetzt wird seine Position, das ihm zuzubilligende Mitleiden und die von ihm wohlverdiente Sympathie vom Chor beleuchtet; er ist neben Ixion der größte Dulder. Diesem Lied schließt sich die berühmte Krankheitsszene des Philoktet an, die nun unser Mitleid ihm zuwendet und dadurch die Regression möglich macht; es ist tatsächlich eine Steigerung mit Übergang des Interesses an eine andere Person; es ist nicht mehr die Verteilung auf eine Partei, sondern das, was vorher eine Art Gegner war

oder wenigstens Objekt der Handlung, wird jetzt zum Subjekt und Träger unserer Sympathie. Es ist auch hier jene Zerfallserscheinung in gewissem Grade vorhanden, die wir dann bei Euripides ausgiebig kennen lernen werden, Zerfall in dem Sinn, daß die tragischen Stufen gleichsam selbständig werden, Lettern, aus denen das Spiel zusammengesetzt wird. Diese Umstellung unserer Sympathie will der Dichter; es ist natürlich sehr die Frage, ob er sein Ziel wirklich erreicht hat. Sicherlich werden wir durch das ungeheure Bild des kranken Märtyrers ohne unser Wissen zu ihm hinübergezogen; wie sehr wir aber trotzdem eine gewisse Unsicherheit empfinden, ist natürlich schwer zu sagen. Auf alle Fälle: das, was als Regression gedacht war, wird jetzt zur Haupthandlung. Die gute Partei ist von nun an Philoktet und mit ihm Neoptolemos, der böse Feind ist Odysseus. Und da ist es nun interessant zu beobachten, wie der Charakter des letzteren jetzt ins Ungünstige hinein gesteigert wird. Jetzt unterzieht er sich dem Gesetze der zu besiegenden Partei. Die Stufen des Sieges sind deutlich: 1. Seelische Umkehr des Neoptolemos, 2. Mitteilung an Philoktet, 3. Eingreifen des Odysseus und der brutalen Gewalt, 4. Chor und Philoktet, 5. Rückgabe des Bogens an Philoktet, 6. Besiegung des Odysseus, 7. Triumph und Weggang zur Heimfahrt nach Griechenland. Aber jetzt kommt das Unerwartete: jetzt meldet sich die Handlung des ersten Teiles wieder zum Wort; aus ihrer Tendenz heraus erfolgt der Schluß in den Worten des Herakles und der Unterwerfung unter seinen Willen von seiten der Handelnden. Auf einmal wird das Spiel, das uns in seinem Banne hatte, wieder zu einem reinen Intermezzo gestempelt, auch dies ein Zeichen, wie sehr das lebendig Schöpferische langsam einem mechanisch Spielerischen Platz macht.

VII. OIDIPUS AUF KOLONOS.

Noch einmal erhebt sich die ganze souveräne Schöpferkraft des Sophokles vor uns in seinem letzten, erst nach seinem Tode aufgeführten Drama, dem Oidipus auf Kolonos. Die Voraussetzungen waren günstig, denn der Dichter konnte den Stoff vollständig frei schaffen. Da das den

modernen Beurteilern im allgemeinen unmöglich schien, mußte ihre Behandlung dieses Stückes notwendigerweise in die Irre gehen. Und tatsächlich ist kein sophokleisches Drama bis in die Gegenwart hinein so mißhandelt worden wie dieses, auch noch von Wilamowitz im Schlußkapitel, das er dem Buche seines Sohnes beisteuerte, und von Robert in seinem Oidipus. Nur Dopheide und Franz Altheim (Neue Jahrb. kl. Alt. 1925, S. 174) scheinen sich mir auf richtigen Pfaden zu bewegen. Was die eben behauptete freie Erfindung des Stoffes betrifft, so könnte diese bis in hohem Grade auch dann wahr sein, wenn tatsächlich Euripides 410 in der berühmten Schlußszene der Phoinissen auf den Tod des Oidipus auf dem Hippios Kolonos angespielt hätte. In Tat und Wahrheit ist aber dieser Schluß der Phoinissen eine spätere Zutat; seit Wilamowitz' Aufsatz in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1903 will man das nicht mehr wahr haben; darum muß die Sache noch einmal besprochen werden. Vor allem muß man betonen, daß es eine Verbannung des Oidipus nicht gab vor dem ersten sophokleischen Oidipus. Eteonos ist einfach eine zweite Lokalisation des Heros, dessen thebanische Herkunft sich erst im Laufe der Zeit durch literarische Fixierung durchsetzte. Im Oidipus König prophezeit Teiresias (454) das Herumirren des blinden Bettlers; am Schlusse sieht man, daß dies nach dem technisch notwendigen Momentanschluß eintretend gedacht ist. Es ist der einzige Ausweg, gleichsam das Befreiende und Erlösende nach diesem ungeheuren Sturz, so wie ihn Sophokles in das Schicksal der Stadt verankerte. Dieser Mann muß hinausstürzen in die Nacht, seines Bleibens ist nirgends mehr, auf alle Fälle nicht in Theben. Darum ist es eine Erhöhung der Grausamkeit des Schicksals, daß Kreon — durchaus mit Recht, und ohne hämisch zu sein — zweifelt, ob die Götter Oidipus unter ihrem offenen Himmel dulden werden und ihn, bis deren Antwort vorliegt, ins Haus einschließt. Darauf nimmt der Oidipus auf Kolonos interessanterweise Bezug. Damals wäre er gerne geflohen, damals wünschte er es, damals verwehrte man es ihm; um die jetzt notwendige Situation zu schaffen, mußte er darum eine spätere Verbannung konstruieren, die eintrat zu einer Zeit, wo die Leidenschaft der Entdeckung ver-

raucht war, und das Grauen dem Gefühl der Unschuld Platz gemacht hatte, ja ihm die Selbstblendung als eine überstürzte Sache erschien. Für das neue Drama mußte diese Verbannung erfunden werden; sie ist eine der Gemeinheiten der Gegenpartei, eine grausame und ungerechte Handlung, durch die sich Kreon gleicherweise wie die Söhne des Oidipus verächtlich machen. In den Phoinissen ist alles ganz anders; die Erscheinung des alten blinden Oidipus, dem die Gattin und beide Söhne eben entrissen worden sind, genügt vollkommen; es braucht keine Verbannung mehr. Der Seherspruch des Teiresias, den Kreon anführt, ist unmöglich, denn Teiresias ist schon über die brutale Einsperrung des Vaters empört. Aber vor allem ist es notwendig, daß die Antigone, der Stoff der sophokleischen Antigone, den Kern dieses Schlusses bilde; darauf ist man wiederholt vorbereitet worden. Es ist ganz ausgeschlossen, daß dies so verpufft. Im Oidipus auf Kolonos geht Antigone am Schluß nach Theben zurück; der Dichter schafft ihr so die Möglichkeit, den Bruder zu bestatten, wie er es in seinem berühmten Stück erfunden hat. Das kann aber die Antigone des Oidipus auf Kolonos nicht, die sich, während der Leichnam des Polyneikes unbestattet daliegt, auf die Irrwanderung mit dem Vater begibt.

Von seiner eigenen aus seinem ersten Oidipus organisch erwachsenden Idee der Irrsal des Geblendeten ist Sophokles ausgegangen. Er sucht einen Stoff zu schaffen, wo dieser Ärmste der Armen, dieser Schwächste der Schwachen über die Starken triumphiert. Die Mittelszenen des Dramas, die man schon herauslösen wollte, sie sind die Normalszenen. Aber Sophokles hatte gelernt, vor allem von Euripides, daß man in freierem Ausmaß, als er dies früher getan, äußerliche Mitleidsmomente mit in Rechnung setzen darf, wie körperliche Gebresten — das tat er schon in den Trachinierinnen und im Philoktet — wie Armut, Einsamkeit, Blindheit, Todesmüdigkeit. Mit diesen Mitteln schafft er den Boden, die Stimmung, das Sensorium für den Kräftegegensatz, der dann in den Kampfszenen in Erscheinung tritt. Oidipus ist also die sympathische, die gute Partei; in ihm ist das *γενναῖον* trotz seines Bettlergewandes lebendig.

Darum ist es anders geschildert als im Oidipus. Dort liegt kein Anlaß zu schmückenden Zügen, dort ist er einfach der vom Schicksal Verfolgte, der Verbrecher ohne Wissen und Willen. Hier ist er der Edle, auch im Zorn. Rohdes Schilderung seines Wesens ist so verkehrt wie nur möglich. Oidipus' Zorn und Haß soll als völlig berechtigt dastehen. Gegen Kreon selbstverständlich, aber auch gegen den Sohn Polyneikes, den jetzt Reumütigen und Willfährigen, aber reumütig und willfährig eben erst jetzt, wo es ihm schlecht zu gehen droht und wo er den Vater nötig hat. Darum wird, im Widerspruch zu andern Stellen, die Sache in diesem Zusammenhang so dargestellt, als ob Polyneikes speziell schuld an der Vertreibung des Vaters wäre; jedermann muß fühlen, daß Nachlassen des Zornes und Verzeihung Schwäche und Feigheit, tragisch gesprochen Kapitulation und Niederlage bedeuten würde. Es ist eine Versuchung für Oidipus, er wird größer und erlösungswürdig, weil er seinem Sohne nicht nachgibt. Darum kann die Erlösung unmittelbar an diesen schwierigsten Sieg anschließen; Oidipus hat es dadurch, daß er ihn erringt, verdient, in besonderer Weise verklärt zu werden.

Diese Verklärung ist, wie besonders Radermacher zeigt, mit allen volkstümlichen Elementen, wie sie einer solchen anzuhaften pflegen, ausgestattet. Das will aber darum doch nichts dafür beweisen, daß sie irgendwie alt und überliefert wäre. Mir scheint es im Gegenteil sicher zu sein, daß sie erfunden ist, weil kein Grab des Oidipus vorliegt. Gerade weil er die seinem Publikum vertrauten Lokalitäten richtig schildern muß (darin hat zuletzt R. Büttner, Der Schauplatz von Sophokles' Oidipus auf Kolonos, N. J. kl. Alt. 1911, S. 241, vollständig recht), darf er auch kein Oidipusgrab auf dem Hippios Kolonos annehmen, das es eben nicht gibt, und muß er überhaupt das Ganze in geheimnisvolles Dunkel hüllen, weil es keine religiösen Spuren hinterlassen hat. Dieser seiner Verklärung entgegengehende Oidipus ist eine sophokleische Schöpfung, nahe verwandt, wie Tycho von Wilamowitz mit Recht betont, dem Philoktet. Attika als Ruheverleiher aber, attische Heroen wie Theseus als Versöhner und Vermittler ist ein altes dankbares Thema, von

Aischylos in der Orestie inauguriert, von Euripides in den Hiketiden und Herakliden übernommen.

Das ständige Wechseln der Charaktere ist in diesem Stück besonders gut zu beobachten. Altheim sagt (a. a. O. S. 185): „Oidipus' jeweiliger Charakter, wenn man so sagen darf, wird durch die Phase des sich realisierenden göttlichen Willens bestimmt. Wie kann man da den Maßstab eines einheitlichen Charakters anlegen wollen, wie sehr würde das allen Grundvoraussetzungen widersprechen." Nur die Zurückführung auf den göttlichen Willen ist nicht richtig oder trifft wenigstens nicht die letzte Wahrheit. Der Dichter läßt nicht tatsächlich dem göttlichen Willen die Entscheidung, sondern das, was als göttlicher Wille angesehen werden kann, ist einfach das Fehlen eigengesetzlicher von Individuen bestimmter Willkürbewegungen. Oidipus ist nicht jähzornig, er ist nicht ein Eiferer, er ist nicht ein unbeherrschter, irrender Mensch. Sein Zorn ist gerecht. Wird so etwas gesagt, wie von Theseus oder von Antigone (1181), so geschieht dies im dialektischen Spiel, in Frage und Antwort. Im Munde des Kreon aber (854) soll diese Behauptung als eitel Bosheit und Ungerechtigkeit erscheinen. Sein Zorn und seine Heftigkeit ist so gerecht wie die eines alttestamentlichen Propheten.

Das gleiche was für Oidipus gilt auch für Antigone und Ismene. Wenn sie am Ende die kleinen Mädchen sind, die ihren Vater verloren haben, so ist das weder eine Charakteränderung noch eine Abschwächung des Stückes; nur falsche Konsequenz verlangt etwas anderes. Es ist die gleiche Erscheinung, die wir aus der Antigone kennen. Von der Ökonomie des Ganzen aus betrachtet ist dieser Schluß einfach der lyrische Ausklang, die Totenklage, die wegen des Verlustes ertönt und nicht um des Toten willen. Denn dieser ist erhöht worden. Charaktere aber sind, weil sie nur durch eine Szene bedingt werden, Kreon und Polyneikes, und weil sie die böse Partei sind. Namentlich der erstere ist einfach schlechthin gemein und intrigant. Er hat gar nichts zu tun mit dem Kreon des Oidipus König, steht aber dem Kreon der Antigone nahe. Nur steht er noch viele Stufen tiefer als dieser. Polyneikes aber ist von der speziellen Situation des Stückes geformt: Reue aus äußeren, praktischen Gründen ohne innere

Wandlung. Die Handlung ist sehr raffiniert, aber glänzend ausgeklügelt. Die beiden Parteien wollen den Oidipus haben, ähnlich wie den Philoktet im euripideischen Drama. Aber die Ehrung und Befreiung hat einen Widerhaken; im Oidipus den, daß sie ihn zwar gerne als Leiche im Lande hätten, aber nicht lebend ins Land lassen wollen. Alles geht zwangsläufig aus dieser Erfindung hervor.

Die Steigerungsskala ist klarer und großartiger als in vielen andern Dramen. Natürlich ist der Höhepunkt nicht in der Polyneikesszene wie Altheim meint. Die Verfluchung und Abweisung, ja das In-den-Tod-schicken des eigenen Sohnes ist so wenig mehr grauenhaft als die Ermordung der eigenen Mutter in der Elektra. Diese Schwierigkeit macht nur den Triumph um so gewaltiger.

Das Drama beginnt mit einer Stimmungsexposition. Das Elend, der absolute Tiefstand wird gezeigt; Oidipus ist in Lumpen (vgl. 1257), blind, hungrig, er und Antigone sind Bettler. Ihre Hilflosigkeit erweist sich daran, wie die unfreundlichen Leute sie vertreiben wollen; diese erschütternde und tief eindringende Schilderung wird in zwei Stufen gegeben, in dem Angriff wegen des Betretens von heiligem Gebiet und in dem Grauen, das die Nennung des Namens hervorruft. Dann erster Gegenschlag Theseus. Dann Schrecken und Rückschlag in drei Stufen: Ankündigung durch Ismene, äußere Gewalt verkörpert in Kreon, innere Versuchung nahend in Polyneikes. Und schließlich der endgültige Sieg in der Verklärung.

VIII. DIE VERLORENEN DRAMEN.

Es ist begreiflich, daß sich mit den verlorenen Dramen des Sophokles sozusagen nichts anfangen läßt, denn wir müssen uns darüber klar sein, daß wir bei ihm noch weniger als bei den andern imstande sind, die für den Organismus wichtigen Partien zu rekonstruieren. Gerade sie liegen oft der Sage fern und sind reine Zutat des Sophokles; man denke nur an den Sieg, also die Entspannung in den Dramen Antigone und Aias. So kann ich mir eigentlich eine genauere Vorstellung nur von einem Drama machen, dank der sicheren Hilfe des Pacuvius, nämlich vom *Ὀδυσσεὺς ἀχαν-θοπλῆξ ἢ Νίπτρα*, vgl. Wilamowitz, Homerische Untersuchungen S. 194; Robert, Griechische Heldensage III, S. 1441. Es ist ein geradlinig zur Zerreißung hinführendes Drama, endend mit dem Tode des

Helden Odysseus, der keine ὕβρις hat und nicht einen ewig irrenden Verstand, wenn er schon ein Orakel falsch versteht. Ähnlich mag auch etwa die Phaidra verlaufen sein. In diesen Dramen kam keine böse Figur vor, denn wie wir dies sahen, sterben diese Helden nicht an Menschentücken, sondern am Schicksal, so gut wie ein Oidipus und wie die Hauptfiguren der Trachinierinnen. Böse Menschen, böse Parteien gibt es nur in den Stücken, die mit dem Sieg der Guten enden. In diesem Sinne lassen sich die übrigen Dramen des Sophokles verstehen, ohne daß eine mehr als wahrscheinliche Behauptung in jedem einzelnen Fall aufgestellt werden darf. Ich zähle diejenigen rasch auf, bei denen ich die Art des Sieges ungefähr festlegen zu können glaube. Vgl. die ausgezeichnete Zusammenstellung der verlorenen Dramen bei v. Blumenthal s. v. Sophokles bei Pauly-Wissowa 2. Reihe III, 1. Das sind:

Athamas. Sieg des alten Athamas im Moment, wo er geopfert werden sollte.

Aleaden. Sieg des jugendlichen Telephos über die andern Aleaden; wie, bleibt völlig im Dunkeln. Vgl. Robert, Archäol. Jahrb. III, 1888, S. 60.

Alexander. Paris siegt über seine Gegner in der Königsfamilie.

Aletes (unecht? vgl. Wilamowitz, Hermes 1919, S. 53 Anm.).

Andromeda.

Achaion Syllogos. Sieg des Telephos. (Die Rekonstruktion Roberts, Gr. Heldens. III, S. 1153, ist wahrscheinlich, nicht diejenige von Wilamowitz, Berliner Klassikertexte V, 2, S. 64.)

Helenas Rückforderung. Sieg der Gesandten über die feindliche Welt Troias.

Epigonoi oder Eriphyle. Ähnlich der Elektra; die starke und zuletzt besiegte Partei ist von Adrast vertreten.

Hermione. Ihr und Orests Sieg über Neoptolemos. Vgl. Zielinski, Eos XXXI (1928), S. 1.

Eurysakes. Sieg des unglücklichen Teukros in irgendeiner Weise. (Richtig Welcker, Griech. Tragödien I, S. 197; Robert, Griech. Heldens. III, S. 1483; falsch Ribbeck, Die röm. Tragödie S. 419.)

Kolchides. Medeastoff.

Lakoniai. Odysseus-Diomedes.

Oinomaos. Des Pelops und der Hippodameia Sieg.

Peleus. Die Gegner sind die Söhne des Akastos.

Zweite Tyro (vgl. Robert, Hermes 51 [1916], S. 273).

6. KAPITEL.

EURIPIDES.

Geboren etwas vor 480, erstes Drama 455, 438 Alkestis, ältestes der erhaltenen Dramen, 431 Medea, 428 Hippolytos, 415 Troerinnen, 412 Helena, 408 Orest, 406 Aulische Iphigenie, Bakchen (aufgeführt nach dem Tode des Dichters). Erhalten 18 Dramen und das Satyrdrama, der Kyklops.

I. ALKESTIS.

Im Jahre 438 wurden miteinander folgende vier Dramen des Euripides aufgeführt: Kressai, Alkmeon ὁ διὰ Ψωφῖδος, Telephos und als viertes die uns als ältestes Stück des Dichters erhaltene Alkestis. Von den andern ist der Telephos so gut rekonstruierbar, daß wir sogar seine Spannungsskala in gewissem Grade zu erkennen vermögen. Euripides steigert die ihm übergebenen Motive dadurch, daß er den Telephos als unerkannten Bettler nicht wie seine Vorgänger, in seiner wahren Gestalt, vor die Griechen bringt, d. h. er führt einen Anagnorismos ein und macht die schwache Partei durch ihr Bettlergewand noch sinnfälliger schwach und hilflos. Die Steigerung fängt damit viel tiefer unten an; hingegen fehlt offenbar ein Einverständnis der Klytaimestra. Auch der Streit zwischen Menelaos und Agamemnon (das Vorbild der Streitszene im zweiten Teil des Aias?) ist ihm eigen. Schon wird die frische Benutzung äußerer Hilfsmittel im Vergleich zu dem spröderen Sophokles fühlbar. Die beiden andern nicht erhaltenen Dramen scheinen Neuerfindungen des Euripides zu sein. Alkmeons Wahnsinnsflucht zeitigt die gleichen Weiterungen wie die des Orestes, indem beide Helden dankbare Sujets für schwache siegreiche Parteien sind; an lokale Traditionen soll man nicht glauben. Ebenso scheint der Stoff der Kressai vom Dichter neu geschaffen zu sein: die Rettung der Aërope vor den Verfolgungen ihres Vaters. Ihre sittliche Verfehlung ist Vorgeschichte (vgl.

Fragm. 466 N, von Nauplios gesprochen). Weiteres läßt sich darüber nichts sagen. Diese drei Stücke sind auf alle Fälle drei Vertreter der gewöhnlichen Steigerungsart der Tragödie. Auch das vierte, erhaltene Drama ist gleicher Natur; nur zeigt es reiche Züge einer stark altmodischen Haltung; besonders auffallend ist das geflissentliche Vermeiden des dritten Schauspielers, am auffallendsten am Schluß, wo ein religiöses Motiv für das Nichtsprechen der Alkestis herbeigeholt wird. Das Eigenartigste ist aber, daß die Stimmung von Anfang an weniger furchterregend als rührend ist, indem vom Prolog an ununterbrochen auf den guten Ausgang hingewiesen wird. Es fehlt das Unheimliche der normalen Tragödie, vielmehr lächelt der Zuschauer unter Tränen, indem er sich seiner Überlegenheit über die agierenden Figuren wohltätig bewußt ist. Das mag mit der Stellung des Dramas am Platze eines Satyrspiels zusammenhängen. Der Dichter wagte es zwar, die Tradition zu umgehen, doch blieb er der ursprünglich vom Chor her gemilderten Stimmung eines Satyrspiels nahe. Aber prinzipiell ist die Steigerung die gleiche wie bei einer Tragödie. Wir haben eine schwache und schließlich siegreiche Partei, bestehend aus zwei Personen, Alkestis und Admet. Sofort stellen wir aber wieder eine Singularität fest. Während sonst überall die gute Partei durch die Not und Schwäche, dann durch die Gerechtigkeit ihrer Sache und ihre Unschuld uns empfohlen wird, ist sie hier mit einer Überfülle vortrefflichster Charaktereigenschaften ausgestattet. Die beiden Helden sind von einer geradezu überirdischen Vollkommenheit; sie sind beide absolut gut. Es ist ein unsinniges Unterfangen, an Admet Schwäche, Egoismus und Feigheit zu suchen. Er wird doch von jedermann gepriesen, von Apoll, dem Prologsprecher zu beginnen, vom Chor (*οἵας οἷος ὢν ἁμαρτάνεις*), von Herakles, von Alkestis. Die zugrunde liegende Tatsache, das „Märchenmotiv" (Lesky) vom Tod, demgegenüber ein Mensch durch einen Ersatzmann vertreten werden kann, die muß einfach hingenommen werden, ohne nähere Überlegung, ohne Kritik. Gewiß kann man, wie Myres, feststellen, daß Admet gar nichts tun kann, gar keinen Willen haben kann in dieser Angelegenheit — das alles ist gar nicht nötig. Man soll es als

einfache Gegebenheit hinnehmen, daß Alkestis für ihren Gatten stirbt; er ist nicht feige und nicht lebenshungrig, wenn er dies Opfer annimmt; er wird ja dadurch nicht minder unglücklich als Alkestis, *ὦ σχέτλι᾽, οἵας ἤμπλακες ξυναόρου*. So sind sie beide vollkommen gut; aber einen Charakter haben sie doch nicht. Die Güte ist nur da, soweit die Handlung ihrer bedarf, dann freilich in nicht zu überbietendem Maße. Bei ihr die Aufopferungsfähigkeit für den Gatten, die Liebe zu den Kindern, bei ihm die Gastfreundschaft. Er ist nicht ein thessalischer Junker mit den Gastfreundschaftsbegriffen einer Kaste; das *εὐγενές*, welches *ἐκφέρεται πρὸς αἰδῶ* (Vers 600) ist nicht der äußere Adel, sondern die innere Größe und Güte; um seiner grenzenlosen Haltung Herakles gegenüber wird diese Eigenschaft besonders unterstrichen. Seine Treue gegen Alkestis ist unangreifbar, nie wird dieser Mann mehr heiraten; wenn sie ihm äußerlich diese Forderung auf dem Sterbebett stellt, so ist das Verbrämung der Todesszene. Und gerade diese selbstverständliche Treue, diesen innern Widerstand und diese Abneigung gegen eine andere Frau muß er um des Freundes willen überwinden — dafür wird er aber auch in unerhörtem Maße belohnt und beglückt. Wie rührend, aber doch wie abweichend vom Normalen! Es ist die Skala der Tragödie, aber ohne ihren Ernst. Es ist nicht die lächerliche Gefahr des Satyrspiels, es ist eine Mischung von beidem. So ist der Sieg auch nicht ein Triumph, er liegt vielmehr in einem reinen heitern Glanz da, in einer mit Rührung gemischten Glückseligkeit. Die Tat des Herakles, der zwischen seinen unendlichen Mühen drin ein Beiwerk tut, um seinem Freunde für seine übermenschliche Gastfreundschaft zu danken, vor allem aber die bis ins Letzte ausgekostete Situation mit der scheinbar fremden Frau, die ihn an seine Alkestis mahnt — das alles verklärt das Drama in einer Weise, die es als ein Einzelnes erscheinen läßt. Und so erstaunt auch die ebenfalls halb satyrhafte Figur des Herakles nicht. Es ist kein Satyrspielherakles, aber auch keine tragische Person; er ist ein Held, was nichts für ein Satyrspiel ist, aber eine seltsame Spielart eines solchen, im Einklang mit der Stimmung des Ganzen. So zeigt sich das Besondere in der guten Partei,

nicht aber in der bösen. Diese ist genau so wie in einer normalen Tragödie, nur daß sie, wie wir sahen, beim Siege der andern nicht mehr da ist. Aber sie ist genau so hassenswert wie sonst. Sie wird repräsentiert durch den Vater Pheres. Über seine Gemeinheit sind wiederum alle Personen des Dramas einig; wiederum von Apollon an, Admet und der Chor; aber ganz besonders wichtig ist das Zeugnis der Alkestis. Es wäre die elementare Pflicht der uralten Eltern gewesen, so will es Euripides, ihr nur noch kurzes Leben für ihren Sohn hinzugeben. Da sie es unterlassen, sind sie schuld an dem Verhängnis, das zwei über alles Maß edle und gute Menschen trifft. Um so handeln zu können, müssen sie böse und niederträchtige Geschöpfe sein. Die Worte, die Admet an seinen Vater richtet, und die den Interpreten so viele Schwierigkeiten schufen — wie man in die Irre gehen kann, zeigt z. B. Steiger, der in den Worten des Pheres die wahre Überzeugung des Euripides ausgesprochen sieht (Euripides S. 104) — entspringen einem gerechten Zorn, der maßlos sein darf, wie der der Medea gegen Iason, des Haimon gegen seinen Vater. Die Szene neben der Leiche der Alkestis ist nicht anders zu werten als Agamemnon-Menelaos neben der Leiche des Aias. Es ist der Leiden größte Steigerung, Triumph und Sieg des Niedrigen und Gemeinen. Pheres darf nur als widerlich aufgefaßt werden, seine Argumente wie 700 „Wenn du deine jeweilige Frau dazu bringen kannst, immer wieder für dich zu sterben . . .“ sind in Anbetracht der von allen gewußten innerlichen Treue des Admet grauenvoll, darum ist auch das, was einem klügelnden Betrachter als die Wahrheit streifend erscheinen mag, als Gemeinheit zu deuten, nämlich daß Admet Alkestis überredet habe τοῦ καλοῦ σοῦ προθανεῖν νεανίου (698). Den Gipfel der Widerlichkeit erreicht er, wenn er kichernd sich selber als klug, Alkestis aber als unvernünftig erklärt. Bei diesem Wort sollte jeder merken, wie man sich zu Pheres zu stellen hat.

Diese Beobachtungen lehren uns, daß prinzipiell die Wirkung der Alkestis der einer Tragödie entspricht, daß sie aber etwas anders nüanciert ist. Der Kern ist eine Steigerung unserer Erregung wie überall. Und darum ist das Skelett auch dasselbe; es steht etwa der Antigone nahe. Die Szene

mit Pheres, also der Höhepunkt des Unglücks und des Triumphes der Gegenpartei, wäre dem Grabzug Antigones gleichzusetzen. Die Figur, die den Gegenstoß zu führen berufen ist, wird in der ihr vorausgehenden Szene eingeführt; es verzahnen sich damit die beiden Teile fest ineinander: dort ist es Haimon, hier Herakles.

Zum Telephos vgl. die letzte Behandlung bei Robert, Griech. Heldensage II, 3, 1155; zur Frage des Komplottes mit Klytaimestra vgl. Wilamowitz, Berliner Klassikertexte V, 2, S. 69. Zum Streit zwischen Menelaos und Agamemnon als Vorbild der ähnlichen Szene im Aias vgl. Wilamowitz, Analecta Euripidea S. 255. Zum Alkmeon vgl. Wilamowitz, De trag. Graec. Fragm. pag. 12. Zu den Weiterungen des Orestesmythos vgl. Howald, Mythos und Tragödie. Zu den Kressai vgl. Wilamowitz, Hermes 18, S. 234 Anm.

Zu den archaistischen Zügen der Alkestis vgl. Engelhardt, Zur Würdigung der Alkestis, Sokrates 1915.

In der allgemeinen Interpretation der Alkestis ist nach der letzten großen Entgleisung in Verrals Euripide the rationalist (übrigens ist auch Wilamowitz in der Einleitung seiner Übersetzung nicht sehr glücklich) die richtige Erkenntnis gefördert worden durch M. Croiset, Observations sur le rôle d'Admète dans l'Alceste d'Euripide (Rev. des ét. Gr. 25, S. 1); Engelhardt a. a. O.; J. L. Myres, The plot of Alcestis (J. of hell. st. 37 [1917], S. 195; Sheppard, Admetos, Verral and Prof. Myres (J. of hell. stud. 39 [1919], S. 37); dann vor allem durch Albin Lesky, Alkestis, der Mythus und das Drama (Sitzb. d. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse 203 [1925], und die Besprechung von Drexler im Gnomon III [1927], S. 441). Beide letztgenannten stehen stark unter dem Einflusse des Buches Tychos von Wilamowitz. Nicht mehr benutzen konnte ich die Ausgabe der Alkestis von Leo Weber.

II. MEDEA.

Bei diesem ersten normalen euripideischen Drama drängt sich uns unsere gewöhnliche Betrachtungsweise geradezu auf. Ohne Widerspruch erwarten zu können, darf man sagen, daß es enthält den Kampf einer schwachen Partei (Medea als Frau, Fremde, verlassene Gattin, Verbannte) gegen eine starke (König des Landes, sein Schwiegersohn Iason). Dieser Kampf endet mit dem vollen Sieg des Schwachen: der König findet selber seinen Tod und wird vorher noch durch den Tod und die Leiden seiner Tochter aufs furchtbarste gequält, und Iason verliert seine Kinder. Die schwache Siegerin aber fährt triumphierend ab und weiß, daß ihrer ein Refugium

wartet, das keinem Angriff zugänglich ist, Athen. Unseren bekannten Beobachtungen entsprechend stellen wir fest, daß Medea uns zwar wegen ihrer Notlage sympathisch ist; ihre Leidenschaft soll uns nicht schrecken; wir stehen auf ihrer Seite wie der Chor, wenn dieser auch vor der letzten Konsequenz, dem Kindermord, zurückbebt. Aber als Charakter, als Mensch geht sie uns nichts an. Dafür ist die Gegenpartei einwandfrei unsympathisch geschildert. Kreon brutal und herrisch; aber viel wichtiger ist Iason. Dieser ist ganz verächtlich, falsch und feige. Darum freut sich das Herz des Zuschauers voll und ganz über seine Niederlage: die Auseinandersetzung zwischen ihm und Medea in der Schlußszene entspricht der Triumphstimmung des miterlebenden Publikums; man genießt in gleicher Weise ihren kalt überlegenen Hohn wie sein Winseln.

Die Steigerung des Stückes ist ganz normal. Zuerst wird das Unglück vergrößert durch die Verbannung und durch die Gemeinheit des Iason, dann setzt die Intrige ein. Sie wird eingeleitet durch die Aigeusszene, die die Basis zur Intrige geben muß (Vers 381: Wenn ich erwischt werde, werden meine Feinde über mich lachen können. Hoffentlich zeigt sich ein Zufluchtsort; dann wehe ihnen!). Diese ist also keine spätere Zutat, sie gehört zur organischen Serie der Intrigenszenen. Sobald Medea das Asyl hat, den Hafen, wie sie nach Aigeus' Weggang sagt (769), ist ihr Plan fertig: Kommenlassen Iasons und schmeichlerisch-nachgiebige Beredung desselben, Absendung des Gewandes, Tod der neuen Frau und jedes andern, der ihr zu Hilfe kommt, Rache an Iason durch den Tod der eigenen Kinder. Das vollzieht sich dann genau in der angekündigten Weise; mit beklemmender Spannung sieht man dem letzten und furchtbarsten Schritt entgegen, dem Kindermord. Gewiß wird, wie Bethe und andere festgestellt haben, der Kindermord auch anders als durch die Racheabsicht motiviert — z. B. die Kinder sollen nicht in die Hände der Korinther fallen. So etwas darf aber nicht auffallen. Es werden wie immer aus einer Szene heraus Motive herbeigezogen, die nicht die des ganzen Stückes sind. Die eigentliche dramatische Grundlage der Kindertötung ist die Rache. Die Mord-

szene ist aber noch nicht der Höhepunkt; so gut wie in der sophokleischen Elektra auf den Muttermord der Tod des Aigisthos folgen muß. Der höchste Höhepunkt ist der Triumph. Und das will etwas heißen, nachdem man die Stimmen der Kinder hörte und nachdem man der Mutter letzten Seelenkampf miterlebte. Damit das möglich ist, mußte vorher unsere ganze Stimmung auf Haß und Rache gestellt worden sein.

Doch wenden wir uns nach rückwärts. Die Intrige kann erst nach dem Ausweisungsbefehl durch Kreon beginnen und nach dem erzgemeinen Auftreten des Iason; das sind die beiden Anstöße. Vorher weiß Medea nur, daß sie sich rächen wird; ausdrücklich spricht sie auch vom Tode Iasons, der nachher ersetzt oder vielmehr präzisiert wird durch den Verlust der Kinder. Aber daß eine Rache kommen muß, weiß sie von Anfang an; vom Chore erbittet sie Verschweigen ihrer Racheabsicht (260). Daraus kann man für die Intrige erschließen, daß der Plan, die Kinder zu ermorden, erst im Verlauf des Dramas entsteht. Dieser Moment ist aber nirgends bezeichnet. Die Genesis dieses Entschlusses müßte doch eigentlich ebensowohl mit großen Kämpfen verbunden sein, wie es die Augenblicke vor der Tat sind. Nach Aigeus' Weggang wird aber dieses Vorhaben als eine zwar schwierige, aber, wie es scheint, längst überlegte Vollendung der Rache geschildert. Und tatsächlich sind die Kinder von Anfang an als gefährdet dargestellt. Schon in den Prologworten der Amme heißt es (36): „Sie haßt die Kinder und ich fürchte, daß sie etwas Schlimmes vorhat." Nachher fordert sie den Pädagogen auf, die Kinder von ihrer Mutter fernzuhalten (92): „Schon lange sah ich ein böses Licht in ihrem Auge, als plane sie gegen diese etwas." Und Medeas eigene Worte sind (113): „Möget ihr verderben, ihr Kinder einer gehaßten Mutter."

Der Kindermord als grauenhafte, übermenschliche Ausgeburt menschlicher Leidenschaft ist also merkwürdigerweise von Anfang an da, lange bevor er in der Intrige auftritt. Da er vom Dichter erfunden ist (wie Wilamowitz und Bethe mit Recht feststellen), ist er mehr als nur ein Glied der letzteren — dies ist nun eben das Neue, das Euripideische.

Das Drama hat nicht mehr nur die eine Aufgabe, Spannung der Erregung zu erzielen, es setzt sich daneben noch ein zweites Ziel, nämlich eine unglaubliche Tat glaublich zu machen, zu zeigen, bis zu welchen extremen Handlungen die menschliche Seele kommen kann. Etwas Einmaliges, psychologisch Abweichendes, Pathologisches soll so dargestellt werden, daß wir von seiner Möglichkeit überzeugt sind. Mit andern Worten: Medea ist (für uns) die erste psychologische Figur des griechischen Dramas. Psychologisch nicht im Sinne einer psychologischen Entwicklung, aber eines psychologischen Phänomens. Hier wie im Hippolytos und in der Hekabe und in manchen verlorenen Frauendramen wird etwas Unglaubliches getan; das Bemühen des Dichters geht darauf aus, dieses Unglaubliche vorstellbar, ja selbstverständlich erscheinen zu lassen. Es ist immer nur eine Figur, die in dieser Weise charakterisiert wird; die andern bleiben charakterlos, wie es bisher alle Dramenpersonen waren. So kann man von Zentralfiguren sprechen. Vielerlei ganz neue Mittel werden verwendet, Mittel direkter und indirekter Charakterisierung, um die Möglichkeit solch gewaltigen Handelns annehmbar zu machen; erwähnt sei nur, daß sogar der Medea Barbarentum herbeigezogen wird (1339). Aber nichts davon wird negativ gewertet; das Pathologische, womit verständlicherweise diese Psychologie anfängt, wird als Schicksal, als Not eingeschätzt wie anderes.

Diese neue, zweite, der ersten sich beigesellende künstlerische Absicht des Dichters führt zu gewissen Änderungen der hergebrachten Form, z. B. nehmen die Monologe und Selbstgespräche zu, weil sie das einfachste Mittel der Charakteristik sind. Aber viel wichtiger ist die Feststellung, die sich als von größter Tragweite erweisen wird, daß natürlicherweise das Interesse von der rein handlungsmäßigen, szenenmäßigen Steigerung und der Zunahme der Spannung, also dem eigentlichen künstlerischen Programm der Tragödie etwas weggezogen wird. Neben das Problem des Sieges tritt das andere: wird es möglich sein, daß Medea ihre eigenen Kinder ermordet? Kann sich eine Leidenschaft so weit versteigen? Dieses Neue ist dem modernen Leser durch die seitherige Entwicklung so vertraut, daß er darin

gleich die Hauptsache sieht. Das ist es aber noch lange nicht; die Sinngebung des Tragischen liegt und muß liegen im Bisherigen. Das Neue ist ein erster Keim der Verderbnis. Wir haben diesen Keim zu verfolgen.

Zur Aigeusszene. Aigeus ist der Repräsentant Athens, der dem Verfolgten ein Asyl gewährt, wie Theseus in den Hiketiden und Herakliden und im Oidipus auf Kolonos. Da die Szene konstruktiv notwendig ist, spricht alles dafür, daß sie erfunden ist. Aigeus und Medea als irgendwie zusammengehörig gab es vorher nicht; aus unserm Drama heraus hat Euripides später ein Stiefmutterdrama, den Aigeus, geschaffen. Übrigens sind Aigeus und Medea nicht frivol (siehe Corssen, Berl. phil. Woch. 33, S. 92); das Orakel, das Aigeus erzählt, hat mit Medea gar nichts zu tun. Es liefert die — ungeschickte — Motivierung, warum er nach Korinth kommt. Es geht eigentlich auf Aithra. So ist ganz abzulehnen die Ansicht von Wilamowitz, wonach eine Trilogie Aigeus, Theseus, Hippolytos I in den Jahren vor der Medea gespielt worden wäre (Analecta Eurip. S. 175, Hermes 15, S. 485; es stimmt ihm bei Maximilian Meyer, De Eurip. myth. S. 59). Es ist erstens durch nichts zu beweisen, im Gegenteil sogar sehr unwahrscheinlich, daß Euripides schon damals geschlossene Trilogien gedichtet hat; das tat er erst, als er anfing bewußt zu archaisieren; und zweitens ist die Aigeusszene absolut von der Medea aus bestimmt. So bleibt es wahrscheinlich, daß Euripides für die Zwecke unseres Dramas die Aigeussituation erfunden hat; das ist trotz Herodot VII, 62 und der Codrusvase möglich. Es ist auch falsch, wenn man sagt, am Schlusse brauche Medea den sicheren Port gar nicht mehr, wie sie im Drachenwagen abfährt. Dieser vermittelt ihr nur den Weggang aus der feindlichen Stadt; da sie keine Heimat mehr hat, wäre sie verloren ohne die Garantie und den Eid des Aigeus.

Die Aigeusszene will als spätere Zutat erweisen E. Bethe, Medeaprobleme, Sitzb. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1918. Über die Motive des Kindermordes richtig A. Körte, Neue Jahrb. f. kl. Alt. 1920, S. 300, gegen Bethe und Heinemann.

III. HIPPOLYTOS.

Sobald wir dieses Drama in die Reihe der ihm zeitlich nahestehenden einordnen, gewinnt es ein ganz anderes Gesicht, als das ist, was man ihm gewöhnlich zubilligen will. Nur schon wenn man ernstlich auf den Prolog aufmerkt, sollte man zur richtigen Einsicht kommen. Aphrodite spricht ihn. Sie erklärt, von Hippolytos vernachlässigt worden zu sein; das empfänden auch Götter schwer. Darum wolle sie ihn züchtigen. Niemand wird verneinen können, daß sie das Recht dazu hat. „Was er gegen mich gefehlt hat,

werde ich bestrafen.“ Mag der Gottesbegriff des Euripides auch ein anderer geworden sein gegen frühere Zeiten — wenn er den Mythus handhabt, so ist ihm der Strafwille einer beleidigten Gottheit berechtigter Stoff einer Tragödie. Die Rache soll sich nun dadurch vollziehen, daß sich Phaidra, Hippolytos' Stiefmutter, auf Aphrodites Antrieb in Hippolytos verliebt hat und seelisch schwer krank daniederliegt, aus Scham den Tod suchend. So soll die Sache aber nicht enden. In vager Form drückt sich Aphrodite aus: *δείξω δὲ Θησεῖ πρᾶγμα κ' ἀλφανήσεται*, und Theseus wird dann den Hippolytos töten. Freilich wird auch Phaidra dabei umkommen („allerdings in Ehren“), aber ich kann keine Rücksicht auf sie nehmen und um ihretwillen mich nicht rächen an meinen Feinden so, daß ich damit zufrieden bin.

Vergleichen wir dies Programm mit dem Gehalt der Medea oder der Hekabe, so ist es uns sofort deutlich, daß offenbar Hippolytos die feindliche Partei, die böse repräsentiert. Siegerin ist, wenn auch sterbend, das schwache Weib, die Phaidra. Sie tötet um ihrer Leidenschaft willen den hochmütigen Aphroditeverächter Hippolytos; durch ihre List erlegt sie, die Schwache und Hilflose, die von ihm Zurückgestoßene und Mißachtete, den unbeeindruckbaren, mitleidlosen Jüngling. Ihre Leidenschaft ist nichts Böses, schon weil sie von der Gottheit zu ihrem eigenen Zwecke über Phaidra verhängt ist; sie ist böse für die Ratio; der Chor und anfänglich auch die Amme entsetzen sich darüber. Sie ist eine Not, in die ein Mensch unschuldig gerät. Gewiß eine neue; bis jetzt sind ihr die Dichter tunlichst aus dem Wege gegangen. Sie haben die Liebe höchstens in ihren Folgen gezeigt, bei Klytaimestra zum Beispiel. Das ist aber das Euripideische, das ist das, was den alten Rahmen sprengt, was den zweiten Leib des Kunstwerks verschiebt und umgestaltet, ihm seine Geschlossenheit und Sicherheit nimmt. Die Leidenschaft, die eigentlich nur da sein sollte, um dem schwachen Weib übermenschliche Stärke zu verleihen und ihm damit zum Siege zu verhelfen, sie wird Selbstzweck. Sie, die ungeheure, die alle Grenzen überschreitende, glaublich zu machen, diese Aufgabe tritt neu an den Dichter heran, sie tritt neben die bisherige. Stärker

als der Sieg Phaidras klingt in unsern Ohren jenes unfreiwillige Geständnis des geheimen Leidens, jener Schrei, den Phaidra ausstößt, als die Amme unabsichtlich den Namen Hippolytos nennt.

Aber das ist unsere Sehweise. Tatsächlich ist dieses Seelendrama der Phaidra doch mehr oder weniger sekundär. Es fällt nur in einen Teil des Stückes; es hört auf, sobald die Liebe gestanden ist. Das war auch im ersten Hippolytos nicht anders; bekanntlich ist ja das erhaltene Drama eine Überarbeitung eines früheren, wovon noch zu sprechen ist. Es ist eine völlig unrichtige Behauptung, daß Phaidras Liebe in Haß ausschlage; das ist von moderner Psychologie aus gesehen; ein Racine muß das Problem so wenden. Die euripideische Phaidra bringt den Hippolytos um, weil sie Angst hat vor der Entlarvung und weil sie ihren Ruf schützen will. Von nun an ist nichts mehr wirksam als die normale Struktur, als die Haupthandlung, und diese besteht eben in der Bestrafung des Hippolytos, in der Rache der Phaidra. Man wird sich wieder bewußt, wie nur die eine Figur, die Zentralfigur, psychologisch ausgearbeitet ist; und zwar auch sie nur in statischer Psychologie. Es soll einzig ihr Zustand glaubwürdig gemacht werden, nicht etwa eine Entwicklung, ein Werden psychischer Dinge. Die Personen neben Phaidra sind wie immer ganz apsychologisch: Theseus, die Amme — seltsam, was Wilamowitz im Vorwort der Übersetzung über sie und ihr Verhältnis zu Phaidra sagt —, der Diener des Hippolytos.

Der Sieg der Phaidra ist freilich problematisch in unserm Drama; das hängt aber vielleicht mit der Überarbeitung zusammen, mit der wir uns zu beschäftigen haben. Vielleicht kann man auch umgekehrt von theoretischen Überlegungen aus an diese Frage herantreten. Der Anfang des Stückes, auch nach dem Prolog, paßt gut zur gewöhnlichen Weise. Die Szene zwischen dem Reitknecht und Hippolytos ist ganz dazu geschaffen, unsern Widerwillen gegen diesen zu vermehren, den wir aus der Stellungnahme der Aphrodite schon in uns vorbereitet haben. Mit verächtlichem Hochmut benimmt er sich gegenüber den gutgemeinten Mahnungen des treuherzigen Mannes und schließt: „Deine

Kypris laß ich bestens grüßen" (113). Von jetzt an ist aber das Bild des Hippolytos nicht mehr gleich negativ. Wie sein Verhalten der Amme gegenüber, als sie ihm Phaidras Liebe gesteht, zu werten ist, läßt sich nicht sagen. Aber von da an steigen auf alle Fälle seine Chancen in unserm Gefühl: aus dem Gespräch mit Theseus geht er nur als der unschuldig Verfolgte, der Märtyrer hervor, und dieser Eindruck wird zum bleibenden durch den Schluß, die rührende Versöhnung zwischen Theseus und Hippolytos. Immerhin soll nicht unerwähnt bleiben, daß auch in dieser ganzen Partie kein hartes Wort über Phaidra fällt, obgleich sie doch, wie man zugeben muß, das entsetzlichste Verbrechen begangen.

Worin war der *καλυπτόμενος* anders als der *στεφανηφόρος*? Die Hypothesis unseres Hippolytos sagt uns klipp und klar: Das Unschickliche und Anstößige ist korrigiert worden. In dieser Hinsicht erfahren wir als besonders wichtig, daß im ersten Hippolytos Phaidra selber den Liebesantrag machte und zurückgewiesen wurde, und daß sie nicht durch einen Brief Hippolytos anklagte, sondern persönlich vor Theseus hintrat und seinen Sohn des versuchten Ehebruchs beschuldigte. Begreiflich, daß diese Kühnheit Anstoß erregte, aber was sie erst exponierte und fühlbar machte, war doch wohl die Ungerechtigkeit des Leidens des Hippolytos, der, mochte er auch noch so unsympathisch geschildert sein, doch äußerlich unschuldig ist, unschuldig wenigstens in seinem Verhältnis zu Phaidra. So besteht für uns kein Zweifel, daß die Versöhnungsszene am Schluß, überhaupt das Abbiegen zu Gunsten und Ehren des Hippolytos der Überarbeitung seine Entstehung verdankt. Phaidra wurde gemildert, und Hippolytos zum zweiten Helden des Dramas gemacht.

Was uns besonders interessiert, ist, daß der erste Schritt, die psychologisch bestimmte Stoffwahl, unwillkürlich zu einem zweiten führte, zum Zerstören der der Tragödie eigenen Struktur. Noch brauchte es zwei getrennte Schritte dazu, es brauchte eine Überarbeitung; aber die Sache ist nicht minder eklatant. Sicherlich war im ersten Drama Hippolytos in seiner Auseinandersetzung mit Phaidra noch von jener überlegenen, selbstsichern Kühle, die so abstoßend

wirkt; er stand neben Phaidra wie Iason neben Medea. Aber dem Dichter konnte es trotzdem nicht gelingen, ihre Situation als die einzig berechtigte hinzustellen. So sehr das Drama der Medea ähnelt, so ist es doch ein künstlerisches Individuum, das von Neuem den Zuhörer für die Not der einen Partei gewinnen mußte. Das gelang aber nicht. Phaidra war ebensosehr in unserer Sympathie gefährdeter als Medea, wie Hippolytos darin dem Iason überlegen war. Darum versagte das Drama bei der ersten Aufführung; der Dichter rettete es, indem er es in beiden Richtungen milderte. Die Not der Phaidra wurde weniger zugespitzt; Hippolytos ging als zweiter Sieger hervor dank der Reue des Theseus. Damit wurde es aber seiner tragischen Haltung entfremdet.

Zur Frage der beiden Hippolyti vgl. A. Kalkmann, De Hippolytis Euripideis, Diss. Bonn 1881; Fr. Leo im ersten Band der Senecaausgabe; Harry, Studies in Eur. Hipp., Univ. Stud. Cincinnati, vol. IV (1908).

Merkwürdig sind die beiden Beinamen. στεφανηφόρος geht doch offenbar auf Vers 73. Sollte das καλύπτεσθαι nicht auch in der gleichen Szene stattgefunden haben (nicht, wie man annimmt, als Phaidra ihre Liebe bekennt)? Sollte nicht Hippolytos „sich verhüllend" am Aphroditebild vorübergehen, was seine frevelhafte Gesinnung deutlich machte? Im zweiten Hippolytos wäre an die Stelle dieses negativen Verhaltens das Lied an Artemis getreten.

Leos Beweisführung für die Existenz der Versöhnungsszene zwischen Theseus und Hippolytos schon im ersten Stück ist zu kompliziert, um glaubwürdig sein zu können.

Natürlich mußte auch in der ersten Bearbeitung das Stück eine gewisse Entschädigung dem Hippolytes für die ungerecht ertragene Todesnot in Aussicht stellen. Das war wohl die kultische Erhöhung.

IV. HEKABE.

Dieses Drama ist für unsere Betrachtungsweise beinahe problemlos. Obgleich es nicht sicher zu datieren ist, so ist die Zugehörigkeit zur Medea und zum Hippolytos evident. Eine Figur konzentriert auf sich das ganze Interesse; der Dichter bemüht sich, die unerhörte Leidenschaftlichkeit der Hekabe, die allein ihren Sieg aus tiefster Demütigung heraus ermöglicht, klarzumachen. Mit furchtbarer Grausamkeit wird die Größe ihrer Leiden vom grauenhaften Ausgangspunkt aus noch gesteigert (Knechtschaft der ehemaligen Königin, Alter, Verlust des Gatten und fast aller Kinder ist

Voraussetzung; dazu kommt der Tod der beiden letzten noch überlebenden außer Kassandra). Es ist damit die tiefste Tiefe, die ein menschlicher Sturz je erreichen kann, dargestellt. Dieses ungeheure Elend berechtigt zu einer Rache, ohne daß unsere Sympathie verloren ginge, die über alles Maß der Grausamkeit hinaus geht. Mit nichten soll die Hekabe als Megäre dastehen, man soll nicht Abscheu über sie empfinden; sondern, wer die ungeheure Spannung der Demütigung erlebt hat, sie Stufe für Stufe miterlitten hat, wer dadurch mitfühlt, in welch unsäglicher Schwäche dieses Weib dasteht, der muß und soll sich dessen freuen, daß ihr trotz alledem noch ein furchtbarer Sieg möglich ist und eine List gelingt, die eine gemeine Tat verdientermaßen bestraft. So sind diese beiden Teile so wenig zwei Stücke wie die Antigone; äußerlich, rational sind sie es bis zu einem gewissen Grade, darum verankert sie der Dichter auch rational so gut es gehen will ineinander. Für die Spannungssteigerung spielt das eine geringe Rolle, abgesehen von dem großartigen Motiv, daß die Magd, die ausgeschickt ist, Wasser für die Leichenwaschung der Polyxena zu holen, mit der Leiche des Polydoros zurückkehrt, so daß die Mutter meint, die erstere vor sich zu haben und dann bei der Aufdeckung des Tuches plötzlich den Sohn vor sich sieht, den sie als einzigen sicher gerettet wähnt.

Eindrucksvoll ist auch, wie der Dichter in steigendem Maße zu äußerer Betonung und Unterstreichung greift. Die stumm in ihren Lumpen am Boden liegende Hekabe mahnt an aischyleische Technik. Interessant ist das Problem der Herkunft des Stoffes: die eigentliche Rache ist offenbar eine reine Erfindung des Dichters wie die Figur des Polymestor. Gegeben war nur die absolute Erniedrigung der Hekabe, Polyxenas Tod als Steigerung derselben; die Entspannung, der Sieg, den die Tragödie brauchte, mußte vom Dichter dazu gemacht werden. Das war nicht ganz einfach. An den normalen Feinden, den Griechen, konnte er nicht vollzogen werden. So mußte eine Figur dazu treten, die weder zu den Griechen noch zu den Troern gehört. Damit ist auch die Funktion der Griechen gegeben; sie sind reine Handlungsträger ohne daß wir zu ihnen eine Gefühlseinstellung haben dürfen. Sie müssen sich so benehmen, daß wir in ihnen nicht

das Böse empfinden, obgleich sie mitwirken an der Quälung der Hekabe. So benimmt sich Odysseus, der Polyxena zum Tode holen muß, als Vertreter einer Staatsnotwendigkeit, die sein Handeln zu rechtfertigen vermag, so sehr es die Hekabe ins Innerste trifft. In der Diskussion mit ihr steht seine Argumentation ebenbürtig neben der ihrigen; mit Würde weiß er sich gegen ihre Anklagen und den Vorwurf der Undankbarkeit, da sie ihm einmal das Leben gerettet, zu verteidigen. Der Botenbericht hebt die völlig einwandfreie, ja für Polyxena teilnahmsvolle Haltung des griechischen Heeres hervor. Nicht minder korrekt benimmt sich am Schlusse des Dramas gamemnon, sodaß er von den Schimpfreden des bestraften Polymestor mitgetroffen und damit für unsere Stimmung geradezu auf die Seite der Hekabe gedrängt wird. Die böse Partei ist nur Polymestor, der auch mit allen Zügen der Verlogenheit und Gemeinheit ausgestattet wird, damit seine Bestrafung uns gerecht erscheine.

Bedeutungsvoll ist für uns ferner die Feststellung, daß in diesem Drama zum erstenmal die zunehmende Abwendung von der innern Teilnahme an der Handlung und ihrer Spannungssteigerung und die Zuwendung zum Charakter der Zentralfigur eine Schablonenszene einführt: den freiwilligen Opfergang der Polyxena. Obgleich es für uns die älteste unter zahlreichen solchen Opferszenen ist, in denen junge Leute, besonders Mädchen, sich freiwillig für eine gemeinsame und große Aufgabe dem Tode hingeben, so erkennt man doch die Schablone hier schon deutlich. Sie wird einfach an einer bestimmten Stelle eingeschoben, sie hat eigentlich ein selbständiges Leben, sie ist sozusagen ein Drama für sich, sie ordnet ihren Stimmungsgehalt nicht dem allgemeinen Spannungsbedürfnis unter. Sie hat ihre eigene Entspannung, indem der Tod versöhnend wirkt, sozusagen als Sieg, weil er freiwillig ist. Die Folge ist, daß ganz entgegen der Notwendigkeit des Ganzen Hekabe weniger schlimm dasteht nach dem Abgang der Polyxena als vorher; der Zuschauer hat das große und schöne Erlebnis der Tat dieses Mädchens gehabt und ist entspannt, aber nicht in der momentanen Entspannung des Sophokles, die auf Schein und Täuschung beruht, sondern er ist in stimmungshinderlicher Weise nachher weniger weit als vorher.

Interessant ist die Parallelität der Blendungsszene mit derjenigen des Satyrspiels Kyklops, ein Zeichen, wie sehr Satyrspiel und Tragödie auf gleicher Grundlage der Spannung aufgebaut sind. Die späte Datierung des Kyklops, die kaum umgangen werden kann, läßt das Satyrspiel als sekundär erscheinen (gegen Kaibel, Hermes 30 [1895], S. 82, der den Kyklops vor die Alkestis hinaufrückt).

Datierung: vor 425, da in den alten Wolken des Aristophanes auf die Hekabe angespielt ist; vgl. J. Oeri, Philol. 66 [1907], S. 287.

V. DIE HERAKLIDEN.

Die Komposition der Herakliden ist genau diejenige der Hekabe, auch dies ein Zeichen, wir dürfen nicht sagen erlahmender künstlerischer Kraft, aber einer genialen Gleichgültigkeit gegenüber dem tragischen Hauptmoment.

Die Sagenmaterie hat aber die gleiche freie Ausbildung wie sie die Hekabe aufweist, verunmöglicht. Um ihretwillen fehlt die Einheit der Zentralfigur, indem diese im ersten Teil des Stückes durch Iolaos repräsentiert wird, und die große Frauenfigur, Alkmene, erst im zweiten Teil auftritt. Das ist Überrest der voreuripideischen Dramatik, denn vor ihm war ohne allen Zweifel nur Iolaos vorhanden, wie ja auch dessen Verjüngung und die Überwältigung des Eurystheus durch den verjüngten Iolaos fest in der Sage verankert ist. Auch der Schluß muß aus allerlei Gründen geschwächt werden, vor allem wohl aus politischen: wegen des jetzt tobenden Kampfes Athens mit den Heraklidenstaaten, die also ihrer Dankbarkeitspflicht gegen Athen nicht genügen, muß die Rache der Alkmene an Eurystheus im letzten Moment wesentlich gemildert werden, ja dem Eurystheus sogar eine gewisse sympathische Haltung zugebilligt werden. So fehlt die freie Erfindung fast ganz; der Dichter hat nur in einen längst gestalteten und verarbeiteten Stoff eine Frauenfigur hineingebracht, um den Sieg umso unwahrscheinlicher und umso erstaunlicher zu machen. Das nötigt ihn zur Änderung der Überlieferung in dem Sinne, daß Iolaos den Eurystheus nicht tötet, sondern nur gefangen nimmt und der Alkmene als Opfer zuführt. Neben dem politischen scheint ihn dabei aber auch ein sittliches Bedenken in der freien Entfaltung seiner künstlerischen Absicht gehindert zu haben. Es scheint nämlich für athenisches Denken

die Ermordung des kriegsgefangenen Feindes etwas so Abscheuliches zu sein, daß Alkmene ihre Tat gegen den Widerstand und die Proteste des Chores vollziehen muß. Das ist nun nicht etwa jene nur die Größe der Tat unterstreichende Ablehnung wie z. B. in der Medea, sondern eine weitausgesponnene, mit einem Kompromiß endende Szenenfolge. Dabei kommt es fast dazu, daß Alkmene die Sympathien verliert. Dies alles deutliche Anzeichen dafür, daß der Dichter sich gleichsam in der Verwendung bewährter Szenen und Motive selber imitiert. Nicht anders steht es mit der Makariaepisode, die genau der Polyxenaszene der Hekabe entspricht, aber viel weniger wirken kann, nicht nur weil Makaria den Stempel frischester Erfindung an sich trägt, sondern weil einstweilen noch Iolaos die Zentralfigur ist und nicht Alkmene. So ist das Drama durch viele Dinge schwer beeinträchtigt; der Hauptgrund aber, warum es im allgemeinen gering geachtet wird, liegt doch wohl nicht in diesen Dingen, sondern in seinem Erhaltungszustand. Es fehlt nämlich das, was alle diese Nachteile wettmachen könnte und was für Euripides wichtiger wird als die tragische Steigerung; es fehlt das, was den Schluß, die grausame Rache Alkmenes, erst möglich und nachfühlbar macht, eine Schilderung der grauenvollen Leiden der Alkmene. Vom Tode der Makaria nimmt sie gar keine Notiz; das was sie also am tiefsten in die Verzweiflung treiben sollte, ist leeres Spiel im Spiel. Mit Recht hat Wilamowitz (Hermes 17 [1882], S. 337) in einer meisterhaften Behandlung des Dramas an dieser Stelle den Verlust einer entscheidenden Szene angenommen und ein paar Zitate aus den Herakliden, die sich im erhaltenen Stück nicht finden, dorthin verlegt.

Wie immer sind nur die Feinde charakterisiert; der Herold empfängt seine schlimme Zeichnung von demjenigen der aischyleischen Hiketiden; nur indirekt wird die Erbärmlichkeit des Königs gezeichnet, der in der Schlacht feige dem Hyllos ausweicht.

VI. DIE HIKETIDEN.

Dieses Drama ist in noch viel höherem Grade als das vorherige politisch beeinflußt, so daß dadurch der normale

Bau aufs stärkste gestört ist. Vor allem macht sich dies am Schluß bemerkbar, sowohl in der Szene mit Theseus als in der gänzlich unnötigen Athena ex machina. Vielleicht darf man auch sagen, daß gerade die aktuellen Nebentöne den Reiz des Stückes ausmachen, denn was übrig bleibt, ist recht dürftig. In der Hauptsache steht es den eben besprochenen Dramen nahe, aber es fehlt die Hauptsache, die Zentralfigur. Dafür zeigt sich die zunehmende Krankheit der Tragödie in erschreckendem Maße. Die durch die Stimmungsharmonie zusammengehaltenen Szenen werden Fabrikware, gleichsam als Massenprodukte an der vorgeschriebenen Stelle in die jeweilig vorliegende Fabel eingefügt. Die Motiventlehnung, die immer da war und als selbstverständlich galt, wird im gleichen Sinne veräußerlicht. Es werden nicht mehr die Fabeln innerlich umgearbeitet, erweitert und vervollständigt nach den tragischen Bedürfnissen, sondern es werden zugkräftige Motive sozusagen unverändert in eine fremde Umgebung verpflanzt. Der Chor der Mütter ist Imitation der aischyleischen Hiketiden, denn das der hier behandelten Sage konforme Vorbild des Aischylos, die Eleusinioi, hatte, wie der Titel zeigt, einen Chor von Männern. Daneben sind die Hekabe und die Herakliden geplündert. Nur blaß scheint der tragische Sieg durch, der Sieg der schwachen Mütter, der hilf- und sohnlosen, über das mächtige Theben, das durch den widerwärtigen Herold repräsentiert ist. Die Opferungsszene (Polyxena, Makaria) ist gleichsam verschoben, nämlich hinten angehängt. Die Handlung ist fertig; die Mütter ziehen ab mit den Leichen ihrer Söhne, da erscheint oben auf einem Felsen Euadne, unten ihr Vater Iphis. Diese neue Handlung hängt zwar äußerlich, zeitlich mit der vorhergehenden zusammen, geht aber tragisch von absolut neuen Voraussetzungen aus. Es ist ein neuer Mythus. Das Widerspruchsvolle zeigt sich schon darin, daß unter den Müttern, also dem Chore, der während dieser Schlußszene ganz neutral wird, sich auch die Mutter der Euadne, die Gattin des Iphis befinden müßte, da sie die Mutter des Eteokles, eines der Sieben ist. Kapaneus, dessen hingebungsvolle Gattin Euadne ist, war zwar einer der Sieben, aber weder war er einem irgendwie besonders nahe gebracht worden noch konnte

überhaupt im ersten Teil einer der Sieben oder die Sieben als Ganzes uns sympathisch werden. So ist das eine losgelöste raffinierte Einzelszene. Euadne, als Braut gekleidet, rasend vor wunder Leidenschaft; der brennende Scheiterhaufen, unten der hilflose Vater. Dieses äußerlich und innerlich gleich wirksame Einzeldrama wird einfach als Schlußeffekt dem vollendeten Hauptdrama angeschlossen. Nach seinem Abschluß beginnt ein neuer Leichenzug, diesmal mit den Aschenurnen der Sieben.

Zur politischen Situation, die diejenige der Zeit um den Nikiasfrieden ist, vgl. Radermacher, Rhein. Mus. 53, S. 505; Wilamowitz, Einleitung zur Übersetzung.

VII. ANDROMACHE.

Vom dramatisch-tragischen Standpunkt aus angesehen ein mehr als verwunderliches Produkt; wirklich zu den zweitrangigen gehörig (*τῶν δευτέρων*, Hypothesis). Wenn wir die zweite Hälfte allein anschauen und sie einordnen neben die andern, so scheint sich — mehr hinter dem Drama — ein Stück abzuzeichnen, in welchem Hermione die Arme, Unglückselige war, die schwache Partei. Sie allein ist von Euripides charakterisiert; aus ihrem Wesen wird Handlung geschaffen, aber ganz unklar. Sie ist sehr jung, sehr kindisch; stetig wechselnde Stimmung, bald himmelhoch jauchzend, bald zu Tode betrübt (Worte der Amme 866). Dabei liegen ihre Grausamkeiten, die motiviert werden sollen, vor der Charakterisierung, nachher geschieht nichts mehr, was aus ihrem Charakter erklärt werden müßte. All das psychologische Deuten, das in dem abgesehen von der Deutung prachtvollen Aufsatz von Wilamowitz (Hermes 60 [1925], S. 284) steht, ist hineingeheimnist. Sie hat einfach Angst vor Neoptolemos, fast wird sie sein Opfer, da kommt als Retter ihr Jugendverlobter Orest (wie Aigeus in der Medea). Nachher stirbt dann noch Neoptolemos, der Feind. Darin steckt etwas von einer entstellten Tragödie im normalen Sinn. Hermione und Orest sind die schwache Partei, leiden unter Neoptolemos, und siegen trotz alledem, wahrscheinlich nur durch den zufälligen Tod desselben in Delphi, denn, wie Wilamowitz a. a. O. erkannt hat, muß Euripides das aktive Vorgehen des

Orest gegen Neoptolemos erfunden haben. Dieses Drama, das sich in dieser Weise herauspräparieren läßt, muß die Hermione des Sophokles gewesen sein. Euripides hat daraus eine Andromache gemacht oder vielmehr in die Hermione hinein eine Andromache gefügt. Sie beherrscht die erste Hälfte des Dramas; eigentlich ist es aber auch nur eine typische Szene, eine Altarflucht, die zugefügt ist; solchen Szenen werden wir noch mehreren begegnen. Es ist eine Szene für sich mit allem Raffinement, durch die Anwesenheit eines Kindes gesteigert, und abgeschlossen mit einer plötzlichen, unerwarteten Rettung. In diesem Zusammenhang ist der böse Feind natürlich Hermione, die aber relativ wenig erscheint und alle Widerwärtigkeit ihrem Vater, Menelaos, abtritt, der dann nach Abschluß der Andromacheepisode spurlos verschwindet. Er ist eigentlich nur darum ihr Vertreter, damit Hermione, die Heldin des zweiten Teils, nicht zu sehr belastet sei. Von diesem aus angesehen soll ihre Eifersucht eine Not sein, ähnlich der der Medea. Das ist aber in der gegebenen Klitterung kaum zu erfühlen.

Datierung: Am ehesten 417; vgl. Funke, Quaestiones Euripideae chronologicae (Auszug aus Diss. Münster 1924, S. 3); darin zitiert Macurdy, Diss. Lancaster 1905.

VIII. HERAKLES.

Kein anderes euripideisches Drama ist inbezug auf die Stoffwahl so durchsichtig wie dieses. Auf seiner Suche nach leidenden, vom Unglück heimgesuchten Menschen, denen in irgendeiner Weise ein Sieg zuteil werden konnte, war der Dichter auf des Herakles Wahnsinn und seinen in der Umnachtung erfolgten Kindermord gekommen. Herakles konnte, ein Held wie er war, sonst nicht als Stoff gewählt werden, so wenig wie Theseus. Helden sind keine Träger der Hauptfigur, da sie nicht schwach sind, wie es für diese notwendig ist. Ihr Sieg, auch nach schwerem Kampf und schwerem Leiden, ist allzu selbstverständlich. Nur als Retter anderer, wie Götter, als solche, die der schwachen Hauptpartei zum Siege verhelfen, nur in solcher Eigenschaft mochte Herakles Verwendung finden. Aber der Wahnsinn ist Schwäche; schon im Aias verwendete ihn Sophokles. Nun kann es einen

gewöhnlichen Sieg nach ihm nicht geben; eine Fortsetzung dazu zu machen, wie sie Sophokles im Aias erfand, ging nicht an, hatte doch Herakles keine ebenbürtigen Feinde außer der Göttin Hera. So bestand das Stück, das ihm vorschwebte, eigentlich hauptsächlich aus der einen Szene, nämlich der sich im Wahnsinn vollziehenden Ermordung der Kinder, oder, weil dies von der Bühne ausgeschlossen war, der indirekten Übermittlung derselben und der Nachricht davon. Direkt konnte dann wieder das Erwachen inmitten der Opfer dargestellt werden. Das ist sehr ergreifend, aber nicht organisierbar, nicht tragisch. Tragisch wird es erst durch die Entspannung, den Freundesdienst des Theseus. Dieser bedeutet den Sieg in einer besonderen Form, in der menschlichen Überwindung des Furchtbaren (die zentrale Wichtigkeit dieser Szene wird erkannt von Sheppard, The formal beauty of the Hercules furens, Cl. Qu. 1916, S. 72), in der innern Sühne, die Theseus durch seine Hingabe vermittelt. Diese Lösung ist die Entdeckung des Euripides; Theseus als Retter ist zwar alt, aber nur als äußerlicher Retter. Daß eine menschliche Anteilnahme allein genügt, um ein Unglück zu entspannen, das ist die Größe dieses Dramas. Wie Theseus am Schlusse den gebrochenen Freund ins Asyl führt, nimmt er dem Schrecken seinen Stachel; er nimmt gleichzeitig auch die Schuld von Herakles. Die Tat bleibt zwar, sie kann nicht wieder gutgemacht werden; aberHerakles ist als unschuldig erwiesen, er ist nicht ausgestoßen. Sie ist aus einer Schuld zu einem Schicksal geworden. Es ist eine Art Verklärung wie sie Sophokles später in seinem Oidipus auf Kolonos diesem andern unschuldigen Verbrecher zukommen läßt. Diese paar Szenen sind somit eine ganze Tragödie, bestehend aus ganz wenigen Stufen. Der Prolog ist der Dialog zwischen Iris und Lyssa, es folgt die Tat im Innern, dann das Erwachen mit dem Höhepunkt der Verzweiflung; den Abschluß, die Entspannung bildet die Versöhnung durch Theseus. Dieses Drama hat aber keine Basis; die Spannung ist nicht gesteigert worden, sie beginnt zugleich mit ihrem Gipfelpunkt, oder wenigstens annähernd mit diesem. Was tut nun der Dichter, um eine völlige Tragödie daraus zu machen? Er tut etwas, was die Ent-

artung der Kunstform schon wieder weiter fortgeschritten zeigt, er setzt eine fest überlieferte Szenenfolge, ein Drama für sich, vorn hin. Es ist das Altarfluchtmotiv. Weder die gänzlich freie Erfindung dieses Vorstückes noch der Umstand, daß an Stelle von Herakles andere ihm nahestehende Personen Zentrum sind, ist erstaunlich; dies alles haben wir ja schon oft beobachtet. Auch nicht das Ankitten einzelner Szenen. Aber daß ein abgeschlossenes Stück vorausgeht, das mit einem Siege endet, also entspannt, und zwar endgültig und völlig entspannt, nicht nur retardiert — dies ist neu, dies ist ein Zeichen künstlerischer Stilentwöhnung; es ist der Instinkt verloren gegangen für das, was das Wesen des Tragischen ausmacht. Im einzelnen ist natürlich alles aufs glänzendste durchgeführt, das Letzte aus den Möglichkeiten der einzelnen Szene herausgeholt. Die Zentralfiguren sind ein Greis und eine Frau mit unmündigen Kindern. Alle Rührungsmöglichkeiten sind ausgeschöpft. Wie immer sind alle diese Figuren nicht charakterisiert. Das Wechselspiel zwischen dem Greis Amphitryon und seiner Schwiegertochter Megara ist ein rein zufälliges; rasch sind sie eines Gedankens. Dafür ist der Gegner Lykos (eine erfundene Kopie des Lykos aus der Antiopegeschichte) der reinste Teufel. Darum haßt man ihn mit gerechtestem Hasse, hofft auf seine Bestrafung und erlebt die listige Art, wie er ins Haus gelockt wird in der Meinung, seine Opfer, die zum Tode geschmückten Herakliden zu holen, aufs freudigste und triumphierendste mit. Natürlich muß man zugeben, daß man zusammen mit dem über den Sieg jubilierenden Chor durch das plötzliche Erscheinen der Lyssa oben auf dem Dach des Hauses bis zur Erstarrung erschreckt wird, daß also dieser plötzliche Übergang eine ungeheure Wirkung tut, aber dies ist keine Organisation mehr, sondern Sensation.

IX. DIE TROERINNEN.

Sie gehören einer Trilogie an, einer wirklichen auf Stoffgemeinsamkeit beruhenden Trilogie: Alexander, Palamedes, die Troerinnen. Alle drei Stücke sind dem troischen Sagenkreis entnommen, und zwar in der chronologischen Reihenfolge. Das kann kein Zufall sein; neben andern archaistischen

Bemühungen wollte offenbar Euripides auch darin vergangenen Kunstbrauch nachahmen. Und doch scheinen mir die Neueren viel zu viel Gewicht auf diese Tatsache gelegt zu haben. Sie suchten und fanden einen durchgängigen Faden religiöser oder politischer Natur. Der fehlte aber auch bei den richtigen Trilogien des Aischylos. Die Absicht, etwas Derartiges sehen zu wollen, verdirbt jedoch die objektive Beurteilung der beiden ersten Dramen. Für uns nimmt ihre tragische Haltung folgende Gestalt an. Im Alexander ist der Titelheld Hauptfigur. Ihm droht Gefahr, dem scheinbaren Sklaven, den Mächtigen, vor allem Deïphobos, zu erliegen. Er flieht an den Altar. Seine Lage ist trostlos. Kassandra mag die Rettung durch die Aufklärung gebracht haben, daß er des Priamos und der Hekabe ausgesetzter Sohn ist, zugleich mag sie aber durch ihre furchtbare Prophezeiung ihm eine gesteigerte Gefahr bedeutet haben; aber er triumphiert am Ende. Im zweiten Drama erliegt zwar Palamedes der gemeinen Intrige des Odysseus; er wird von den betörten Griechen gesteinigt. Aber das ist das Ende nicht. Es kommt eine Entspannung, die über den Tod triumphiert. Wir hören von der Botschaft des Oiax, die den heimfahrenden Griechen einmal so verhängnisvoll werden wird; wir haben Verse eines Liedes, das der Trauer um den Tod des Unschuldigen Ausdruck verleiht. Der Feind, speziell Odysseus, muß nicht unbedingt bestraft werden; im Aias des Sophokles, an den man dabei immer denken muß, werden es die Atriden auch nicht. Aber auch ohne das kann der Gedanke der Gerechtigkeit in irgendeiner Form siegen. Dieser Sieg, der rein tragisch ist, hat sich in der Überlieferung verflüchtigt; er gehört eben nicht zum Stoff, er gehört zu den Möglichkeiten und Voraussetzungen tragischer Gestaltung. Darum wären diese auch nur faßbar, wenn wir das ganze Drama besäßen. Auf alle Fälle scheinen beide den Troerinnen vorausgehenden Stücke nichts vom Gewöhnlichen Abweichendes zu enthalten. Die Troerinnen selber sind anders. Sie enthalten eine gradlinige Steigerung zu immer furchtbarerem Unglück; sie enden nicht einmal mit dem Tode, der in diesem Falle noch eine Gnade wäre, sondern mit etwas viel Grauenhafterem, dem ver-

hinderten Tode. Und auch äußerlich wird das Grauen, das einen von Szene zu Szene immer entsetzlicher angreift, durch den Brand von Troia zu einer wirkungsvollen Steigerung gebracht. Trotzdem spricht alles dafür, daß dem Dichter eine tragische Entwicklung vorschwebt, wie er sie in allen von uns bis jetzt besprochenen Dramen zeigt. Schon die Figur der Heldin ist so, daß sie eine Konzentration von Schwäche darstellt. Hekabe ist in gleicher Lage, wie in dem nach ihr benannten Drama; sie, die ehemalige Königin, ist durch Troias Fall Sklavin geworden, in ihrem hohen Alter, nach Verlust aller ihrer Angehörigen — das eindrucksvollste Bild des Unglücks wie dort. Aber sie siegt nicht wie dort, sondern als sie sich in letzter Verzweiflung ins Feuer der brennenden Vaterstadt stürzen will, halten sie die griechischen Soldaten zurück und treiben sie mit den andern (dem Chor) aufs Schiff. Und trotzdem schwebt der Rachegedanke über dem Ganzen, nur stillschweigend. Nur der Prolog gibt ihm unzweideutigen Ausdruck; nachher noch einmal Kassandra. Aber das sind Surrogate; es scheint auch dies ein Zeichen der Unsicherheit zu sein, daß das, was unentbehrlich ist, was sichtbar und eindrucksvoll gebracht werden muß, undargestellt bleibt. Es soll im ganzen Drama als selbstverständlich eintretender Schluß enthalten sein, denn niemand wird das furchtbare Gespräch von Poseidon und Athena im Prolog vergessen, in dem sie die Züchtigung der heimfahrenden Siegerflotte miteinander abmachen. Aber das Erhoffte und Erwartete tritt nicht ein. So kann man sagen, daß eigentlich überhaupt kein Schluß da ist, keine Entspannung, die man immer erhofft und erwartet, aber auch keine eigentliche Zerreißung. Es ist nur des Tragischen erster Teil dargestellt. Das ist es auch, was diese trostlose Stimmung über das Ganze wirft, das Atemberaubende, Erstickende. Das hat der Dichter vielleicht gewollt, vielleicht ist es auch ein Versuch von ihm. Auf alle Fälle ist das Werk ein Torso.

Die Figuren des Dramas sprechen ganz für die Richtigkeit unserer Interpretation. Die der troischen, also der sympathischen Seite, sind nicht charakterisiert; sie sind Menschen im Unglück, Hekabe und diejenigen, die neben sie treten: Kassandra und Andromache. Die Griechen aber sind niedrig

und gemein, auch dann, wenn sie nur in ihrer brutalen Wirkung gezeigt werden. Erst recht aber in den paar Repräsentanten, die auftreten, in dem windigen Menelaos, dessen Bereitwilligkeit, seiner ungetreuen Gattin zu verzeihen, sich kaum hinter halb energischen Worten verbirgt, und besonders in Helena selber.

Interessant und wie selten deutlich ist die Steigerung; auch sie ist stark auf den Gedanken der Gerechtigkeit aufgebaut, indem nach einfacher Unglücksklimax als zweitletzte Stufe (zweitletzt, wenn wir von der äußerlichen, von Troias Brand absehen) als furchtbarstes und unerträglichstes Unglück, größer als das Wegreißen des Astyanax aus den Armen seiner Mutter, die Niederlage im Kampf mit Helena kommt. Die gemeine Buhlerin, die Troias Unglück verschuldet, kann ungestraft als Königin, als Siegerin nach Sparta an die Seite des Menelaos zurückkehren; umsonst war der Redekampf der Hekabe, die, aus ihrer Lethargie sich aufraffend, mit allen Mitteln der erbitterten Beweisführung versucht, die Verhaßte der verdienten Strafe zu überliefern. Stärker als das kann es nur noch wirken, wenn die Greisin mit ihren matten Händen den letzten Enkel in den Schild ihres größten Sohnes zur ewigen Ruhe betten muß.

Zu den nicht erhaltenen Stücken vgl. Wilamowitz, Einleitung zur Übersetzung; Parmentier, Une trilogie d'Euripide, Bull. Acad. Royale de Belgique, Serie IX, S. 266; aus den neuen Fragmenten macht eine sehr wenig glaubwürdige Rekonstruktion W. Crönert, Griechische literarische Papyri zu Straßburg, Freiburg und Berlin, Gött. Nachr. 1922, S. 1; vgl. dazu Körte, Archiv f. Papyrusforschung 7 (1923), S. 255. Der wichtigste Erkenntnisfortschritt über das frühere, schon recht weitgehende Verständnis ist die Entdeckung der Rolle, die Hektor spielt, der nichts von den Intrigen des Deïphobos wissen will. Doch sehen wir leider nur den Anfang der Differenzen der beiden Brüder.

X. ION.

Mit diesem Drama könnte man fast glauben, in eine völlig neue Welt zu kommen: auf den ersten Blick hat man Mühe, die vertrauten Elemente, die alle irgendwie entstellt und verschoben sind, wieder zu erkennen. Erst recht wird derjenige, der von diesem oder einem ihm verwandten Stück aus an die griechische Tragödie herantritt, zu einem ganz

andern Bild derselben gelangen, das auf die früheren Zeiten anzuwenden er freilich große Mühe haben wird. Ursache der Verschiebungen ist, daß hier der Dichter zum erstenmal in einem uns erhaltenen Stück das Wunder der Rettung, also die Entspannung, von einer Wiedererkennung abhängen läßt: die Katastrophe, die droht, wird abgewendet dadurch, daß zwei Menschen, die feindlich gegeneinander standen, sich als nahe Verwandte entpuppen. Es ist ohne weiteres deutlich, daß dies ein außerordentlich dankbares Motiv ist, indem darin ja auch die Tatsache mitenthalten ist, daß nahe Verwandte, z. B. Mutter und Sohn, beinahe aneinander ein Verbrechen begangen hätten, daß also vor der Lösung eine den Personen des Dramas noch verborgene, vom Zuschauer aber gewußte furchtbarste Steigerung des Unglücks droht. Einmal entdeckt wurde es soviel benutzt, daß für Spätere, wie Aristoteles, die Anagnorisis zu einem beinahe unentbehrlichen Requisit der Tragödie wurde. Davon ist aber freilich keine Rede.

Die Folgen der Einführung dieses Lösungsversuches sind sehr einschneidende. Das wesentlich Neue ist, daß der Hauptfeind gar keiner ist, sondern ein verkappter Freund. Er darf also nicht mehr mit widerwärtigen und abstoßenden Zügen ausgestattet sein; im Gegenteil — weil er scheinbar grausam aufzutreten hat, muß mit starken Mitteln dafür gesorgt sein, daß in seinem äußerlich feindseligen Handeln ein inneres Anderssein, Adel des Charakters und der Gesinnung, durchbricht, und es auf diese Weise verhindert wird, daß man eine Abneigung gegen ihn empfinde. Mit Wahrscheinlichkeit wird dann mehr im Hintergrund ein wirklich feindliches Element vorhanden sein, mehr ein schicksalsmäßig feindliches als ein aus persönlicher Bösartigkeit oder eigenem Interesse feindliches, wie Thoas in der taurischen Iphigenie, Theoklymenos in der Helena und Apollon im Ion. Wie Iphigenie im Dienste des Thoas handelt, so Ion unter dem Einflusse Apollons; Hauptperson ist nebenbei bemerkt, wie aus dem Gesagten hervorgeht, im Ion Kreusa, das arme, schwache, von Apoll mißhandelte Weib, in der Iphigenie der vom Wahnsinn verfolgte Orest. Jetzt verstehen wir, warum Apoll wirklich böse ist in unserm Stück; so böse wie

die Götter im Prometheus. Es ist nicht die rührende Beschuldigung der Götter, die in vielen Stücken vorkommt und die eben dadurch rührend ist, daß sie zu Unrecht erfolgt, indem die Götter im entscheidenden Moment doch noch für den Sieg der Gerechtigkeit und der Unschuld besorgt sind. Apollon hat sich gemein benommen; als Gott macht er seinen Fehler noch gerade im letzten Moment wieder gut; es darf im Zuhörer kein tiefgehendes Ressentiment gegen ihn zurückbleiben. Aber es war ein Fehler; Athena sagt es am Schluß mit dürren Worten (Vers 1558), und Kreusa hält nicht minder daran fest: *αἰνῶ Φοῖβον οὐκ αἰνοῦσα πρίν* (1609). Daß dies kein Tadel an den Göttern im Allgemeinen ist, sondern daß Apollon als, freilich verborgene, dramatis persona und nur als solche getadelt wird, das geht dann aus den letzten Versen hervor, wo der Abschiedsgruß an den Gott gleichzeitig die Erhöhung des Gerechten und das Unglück des Bösen verkündet. Gottes Wege sind manchmal wunderbar, sie sind Umwege, aber sie führen doch allemal zum Sieg des Guten.

Diesen allgemeinen Überlegungen entsprechend ist Kreusa als die eigentliche von unserem Mitgefühl getragene Hauptfigur nicht weiter charakterisiert; sie ist unglücklich durch Apollon, sie wird unglücklicher durch die vermeintliche Zurücksetzung, die sie infolge des väterlichen Verhältnisses ihres Gatten zu Ion erleidet; ihre Tat ist eine Tat berechtigter Leidenschaftlichkeit, auf die kein Tadel fällt, obgleich die Voraussetzung derselben unrichtig ist. Durch das Mißlingen und die Entdeckung derselben scheint ihre Katastrophe besiegelt; sie schützt sich durch den heiligen Herd, aber dieser Schutz scheint schwach und nicht dauerhaft. Da im ärgsten Moment erfolgt mit der Wiedererkennung die radikale Entspannung, der Sieg. Bei alledem ist nichts Ungewöhnliches. Das Neue kommt von der Figur des Ion her; um seinetwillen erfolgen die Umgestaltungen des normalen tragischen Ablaufs. Von vornherein muß er als der absolut reine Mensch geschildert werden; sein priesterliches Amt, die in dessen Dienst sich vollziehende reinigende Tätigkeit, wie sie im Prolog gezeichnet ist, seine Bereitwilligkeit, ewig zu dienen, geben uns sogleich ein Bild von Ion, das jede egoistische Tat ausschließt; es wird uns

darum unmöglich, ihn als Feind zu empfinden, so sehr er es der Kreusa auch zu sein scheint. Der Dichter weiß diesen betonten Edelmut des jungen Menschen durch die ganze Handlung hindurch immer wieder ins Bewußtsein zurückzurufen; in der ersten Szene mit der Mutter läßt er ihn ahnend Mitleid empfinden mit der fremden Frau; dann hindert Ion sie, allzu energisch vom Gotte Rechenschaft zu fordern, hat aber doch die Objektivität, sich über Apollons Handlungsweise tadelnd auszusprechen; sein Zurückweichen und die Dämpfung seiner Freude bei der scheinbaren Erkennung durch Xuthos, der er sich doch wegen des Orakelspruches des Apollon nicht entziehen darf, gewinnt ihm nicht minder unser Zutrauen. Den Gipfel erreicht aber diese Haltung in der entscheidenden Angriffsszene auf Kreusa. Obgleich Ion von der absoluten Gerechtigkeit seiner Sache überzeugt ist, benimmt er sich doch auch darin mit vollendetem Anstand; obgleich er es empörend findet, daß eine heilige Stätte einem überführten Verbrecher Asyl gewähren soll, bringt er es doch nicht über sich, sie zu verletzen. Dies alles ist notwendig, damit er dann mit dem Augenblick der Wiedererkennung neben Kreusa hintreten kann und, ohne peinliche Gefühle in uns hervorzurufen, die wir plötzlich unsere Antipathien aufheben müßten, in vollen Zügen teilhaben kann an den Sympathien, die sie während des Dramas um ihrer Sache willen genoß.

Zu den übrigen Figuren des Dramas und zu den sonstigen Handlungselementen ist nichts zu bemerken.

Leider ist nicht festzustellen, was Euripides an der Fabel getan hat. Die glänzenden Ausführungen von Wilamowitz treffen nur die Prähistorie des Stoffes (Euripides, Ion, Einleitung [Berlin 1926]). Mit Recht betont Wilamowitz, daß eine Geschichte des Anagnorisismotivs nicht zu schreiben ist. Wir möchten gerne wissen, welcher Stoff nach dessen Anwendung rief. Der Ion scheint es nicht zu sein; man hat stark das Gefühl, daß er gewählt wurde, weil er eine Verwendungsmöglichkeit des bereits bewährten Motivs bot.

XI. IPHIGENIE IN TAURIEN.

Der von den Erinyen verfolgte Orest, den Aischylos in freier Erfindung nach der Sühnung in Delphi weiter zu einer zweiten Freisprechung trieb, war nach dieser grandiosen

Darstellung nicht mehr als Stoff eines Dramas verwendet worden. Es schien, daß auf dem Boden der Sühnung eine Weiterung nicht möglich sei. Jetzt aber, wo die Anagnorisis eine für zahlreiche Situationen denkbare Lösung brachte, wagte es Euripides wieder auf ihn zurückzugreifen. Die Sühnung ist nur noch Nebenwerk; sie ist Motivierung, warum Orest ins Land der Taurier, wo ohne sein Wissen seine Schwester weilt, gekommen ist. Der tatsächliche Konflikt ist ein anderer. Der Wahnsinn ist Schwäche, Elend; die uns nahestehende Partei ist in diese Not verstrickt, wie Kreusa die seelische Not ihrer Erinnerungen von vornherein mit sich bringt. Das Unglück wächst; Orest gerät in Gefangenschaft; der Tod scheint ihm sicher zu sein. Der Zuschauer weiß, daß das Unglück noch viel größer ist, als er ahnt, indem die eigene Schwester an ihm zur Mörderin werden soll. Da bringt die Wiedererkennung Ende des Leides. Während im Ion das Drama damit fertig ist, muß es hier noch weitergeführt werden. Der dortige hinter dem Scheinfeind des ersten Teiles emporragende Grundfeind Apollon ist zu einer Demütigung nicht geschaffen; jetzt nimmt Thoas die Stelle der Iphigenie ein und wird leicht und spielend überwältigt. Iphigenie und Orest sind jetzt eine Partei. Aber das ist nur noch ein Anhang, ein zweiter Erfolg nach dem die Hauptsache bildenden ersten — Sieg kann man von diesem nicht mehr gut sagen, weil kein eigentlicher Feind, nur ein vermeintlicher vorhanden ist.

Wenn man, wie wir, vom Ion herkommt, dann erscheint einem die Iphigenie in ihrer dynamischen Haltung in neuem Lichte. Orest entspricht der Kreusa, Iphigenie dem Ion. Und jetzt verstehen wir auch, warum Iphigenie sich dem menschlichen Gedächtnis als die edelste Frauenfigur der Griechen eingeprägt hat. Ja, wir verstehen noch mehr: edel in jeder Gebärde, von letzter Zartheit der Gesinnung ist sie bis zur Wiedererkennung. Wie der Ion muß sie als Feind durch stark unterstrichene sympathische Charakterzüge so gemildert werden, daß sie nach der Anagnorisis ohne weiteres neben Orest als die uns nahestehende Partei erscheinen kann. Der moderne Dramatiker, der sie als Gesamtcharakter lieben mußte, konnte bis dorthin sie dem

Griechen ohne stärkere Retouchen nachzeichnen; von Grund auf hatte er sie anders zu machen, als es sich nur noch um den Kampf mit Thoas handelte. Für Euripides wurde sie mit diesem Moment wieder, wie alle seine Helden es sind, ohne Charakter. Sie besiegt den Thoas mit plumpster List und heimtückischster Verstellung; sie treibt ein wahrhaft grausames Spiel mit ihm. Der Grund liegt nicht darin, daß die Griechen andere ethische Anschauungen gehabt hätten, sondern , wie wir dies stets erkannt haben, darin, daß etwas anderes als Ethos diese Szenen beherrscht. Jetzt handelt es sich um den Sieg; er wird um so eindrucksvoller, je frivoler das Spiel mit der realen Macht getrieben wird. Ob dies gut ist oder nicht, hat man zu vergessen.

Merkwürdigerweise herrscht (abgesehen von Zielinski, Neue Jahrb. III) der taurischen Iphigenie gegenüber eine gewisse Übereinstimmung der Ansicht, daß ihre Fabel eine freie Erfindung des Dichters sei. So Robert, Archäol. Zeitung 33 (1575), S. 134; Wilamowitz, Hermes 18, S. 349.

XII. HELENA.

Gewiß gehört dieses seltsame Drama in vieler Hinsicht in die Nähe der taurischen Iphigenie; eine Menge Einzelmotive bekunden die Verwandtschaft. Aber sie sind in der bekannten spät-euripideischen Weise aus dem Zusammenhang gerissen und als selbständige Bausteine verwendet. Das zeigt schon die Anagnorisis. Während sie in der Iphigenie Entscheidung bringt, ist sie in der Helena gleichgültig: die beiden vorher einzeln in ihrem Unglück geschilderten Personen der sympathischen Partei vereinigen ihr Unglück; jetzt erst beginnt der Kampf, der zuletzt zum Siege führt. Die Hauptsache ist demnach dieser Kampf. Dementsprechend ist wieder eine entschieden unsympathisch geschilderte Gegenpartei da: Theoklymenos ist ein grausamer Despot — man muß ihn nur, um das zu sehen, mit dem Thoas der Iphigenie vergleichen. Und die Wiedererkennung ist zwar als wertvolles Stimmungsmittel da, aber sie gehört zur Vorgeschichte wie im Elektrastoff. Mit vollem Recht hat man auch auf die Verwandtschaft der Helena mit der Elektra aufmerksam gemacht. Die Helena ist ein normales Spannungs- und Entspannungsdrama. Gewiß scheint alles forciert zu

sein, gewiß ist es eigentümlich, daß an Stelle irgendeines Sieges ein Intrigenerfolg tritt; aber das ist einer der möglichen Wege. Vielleicht ein ungünstiger und wenig wirksamer; darum wird das Stück wohl mit Recht ein schlechtes genannt werden müssen. Aber von Parodie ist keine Rede; vielmehr läßt sich die Steigerung genau verfolgen. Es sind zwei Expositionen vorhanden. Das Unglück der Helena wird demonstriert und um eine Stufe gesteigert; dann geschieht das gleiche mit dem des Menelaos. Helena ist von Anfang an sehr unglücklich; gleich zu Beginn wünscht sie tot zu sein (56); sie ist altarflüchtig, denn an Altars statt dient das Grabmal des Proteus. Ihre schmerzliche Lage erhöht sich durch die Mitteilungen des Teukros: sie fühlt sich als Mörderin ihrer Mutter, ihrer Brüder; die Verwünschungen, die auf ihr liegen, werden eindrucksvoll deutlich. Das schlimmste aber ist, daß sie glaubt, Menelaos sei tot; dies geht ganz parallel dem Traum der Iphigenie, aus dem sie den Tod des Orest herausliest. So steigert sich ihre Klage, und wiederum ertönt die Sehnsucht nach dem Tode. Um nun der Exposition ihres Partners im Unglück Platz zu machen, muß ein Grund gesucht werden, daß die Unglückliche ihren Zufluchtsort, den sie eigentlich nicht verlassen darf, trotzdem aufgibt: Theonoë, die Seherin, dient als solcher; von dieser sei nachher die Rede. Nun ist die Stätte frei für Menelaos. Sein Unglück manifestiert sich im Bettlergewand. Er muß auf Almosen ausgehen. Seine Lage steigert sich durch den Empfang, den er bei der alten Pförtnerin findet; wie ein richtiger Bettler wird er weggewiesen. Dabei erfährt er noch von Helenas Anwesenheit, so wie anderseits auch sie gleich nachher berichtet, daß sie durch Theonoë über die nahe Anwesenheit ihres Gemahls orientiert worden ist. So kann die Wiedererkennung einsetzen; fast mißlingt sie. Endlich, durch die Nachricht des Boten, daß sich das Scheinbild der Helena verflüchtigt habe, läßt sich auch Menelaos von der Realität der Helena überzeugen. Kurze Freude. Aber gleich geht die Steigerung des jetzt gemeinsamen Elends weiter. Eine erste Gefahr ist Theonoë, die Alleswissende. Es scheint fast, daß sie als Gefahrenquelle in das Drama gekommen ist, d. h. daß in dieser Szene, wo sie sich zur

Neutralität bewegen läßt, ihre Hauptsituation liegt, diejenige, um deretwillen diese Figur eingeführt worden ist, und daß alle andern Benutzungen ihrer Figur sekundär sind. Damit kann die Endintrige beginnen, die in ihrer Entwicklung völlig durchsichtig ist.

So ist alles einwandfrei, sobald man sich vom Gedanken an die Iphigenie freimacht. Nur derjenige, der an eine Iphigenie denkt, wird in der Helena Komik finden können. Iphigenie mußte aber, wie wir gesehen haben, zu einer so hohen und reinen Persönlichkeit gemacht werden, weil sie eine Zeit lang eine feindliche Rolle im Drama zu spielen hat; Helena hat dies nicht nötig, drum ist sie nichts als unglücklich.

Die unglückliche Anschauung einer parodischen Haltung des Dramas ist hauptsächlich von Steiger vertreten worden (Philologus 67, S. 207); dagegen nimmt die Dissertation von Erich Preuß, De Euripidis Helena (Leipzig 1911) erfolgreich Stellung. Aber auch heutzutage nimmt die Kritik dem Drama gegenüber eine unsichere und hilflose Haltung ein.

XIII. ELEKTRA.

Konnte bei den letztbesprochenen Dramen eine gewisse Unsicherheit platzgreifen, weil wir die dem Dichter vorliegenden Stoffe nicht recht zu durchschauen vermochten, so befinden wir uns jetzt auf sicherem Boden. Eigenwille des Euripides muß uns, wenn irgendwo, so hier deutlich werden. Und tatsächlich ist dies der Fall. Aber mit Entsetzen werden wir des Zerfalles an künstlerischer Sicherheit inne, der die Tragödie heimgesucht hat, eines innern Zerfalles und eines äußerlichen. Innerlich fehlt der entschlossene Steigerungswille, der den Gehalt des tragischen Spieles ausmacht — er wird ersetzt durch eine Übertreibung der äußersten Punkte des Gegensatzes der Parteien; anstatt auf kleiner Skala organisch zu steigern, wird der Ausgangspunkt so tief genommen, daß er unter die Minimalpathoshöhe der Tragödie sinkt. Nach außen fällt aber die Verrohung der Technik viel stärker in der Selbständigmachung der einzelnen Teile auf. Während der Tragiker früher aus der Szene ein Maximum an Wirkung innerhalb des künstlerischen Gesamtplanes herausholte, so will jetzt jede Szene auf eigene Faust ohne

Rücksicht auf ein größeres Ganzes Eindruck machen. Nichts ist bezeichnender als der Schluß der Elektra: während das Drama vorher mit starken Mitteln auf den Triumph der Agamemnonskinder über ihre Mutter und Aigisthos hingearbeitet hat, kann der Dichter jetzt, wo dieses erreicht ist, nicht auf die wirkungsvolle Verzweiflungsszene beider Kinder verzichten, um diese dann wieder raschestens durch die als dei ex machina auftretenden Dioskuren abblasen zu lassen. Aischylos konnte sie wagen, weil er in den Eumeniden eine Fortsetzung und eine weitere Steigerung brachte, Sophokles, der den Stoff auf ein Drama reduzierte, schloß natürlich mit dem Sieg der guten Sache. Gewiß übt Euripides, weil er die Gewissensbisse einführt, Kritik an den Göttern, speziell an Apollon, der durch sein Orakel Orestes zum Muttermord trieb, aber er führt die Gewissensbisse nicht ein, weil er an Apollon und an der Rolle, die er in der Sage spielt, Kritik üben will. Daneben hat er seine Wiedererkennungsszene und vor allem eine wunderschöne Intrige. Der gleiche Dichter, der mit solcher Liebe diese gräßliche Intrige durchführt, wie Elektra die Mutter an ihr Wochenbett bittet, um sie in die Falle zu locken — der gleiche Dichter soll innerlich den Muttermord verabscheuen. Um dieser Intrige willen, die Vorbild wird für andere Dramen, hat er den Elektrastoff wieder übernommen, ihr ordnet er die Ökonomie des Stückes unter. Um ihretwillen muß Elektra verheiratet sein (und dabei Jungfrau bleiben), um ihretwillen muß Elektras Scheingatte eingeführt werden, der um seiner prekären Existenz willen mit übermenschlichem Edelmut ausgestattet wird. Wie stehts aber mit Elektra selber? Ist sie wenigstens zur Zentralfigur gemacht in der Art einer Medea oder Hekabe, daß eine Leidenschaft, die alle menschlichen Maße übersteigt, verständlich wird? Nicht im geringsten! Wie immer wird nur ihre Notlage gezeichnet, ihre Armut, ihre niedrige soziale Stellung, ihre unmögliche Ehe. Gewiß kann man zahlreiche Züge zusammentragen und daraus ein Charakterbild konstruieren, wie es Wilamowitz in seinem berühmten Aufsatz getan. Aber niemand hat gewagt, die letzte Szene, den Zusammenbruch, mit in das Bild hineinzuziehen. Dieser Schluß ist aber so bezeichnend

wie der Todesgang der Antigone für die Tatsache, daß der tragische Dichter seine Charaktere den Bedürfnissen der Szene anpaßt. Und wenn dies hier gilt, so hat diese Betrachtungsweise auch vorher ihre Berechtigung. Das, was man als charakteristische Einzelzüge aus dem Drama zusammentrug, sind stilistische Besonderheiten, die aus der Diskrepanz des tragischen Stils und der Armutsatmosphäre resultieren, in die der Dichter seine Heroïne versetzt. Sie sind in gleicher Art auch in der Helena vorhanden in der Figur des Menelaos; dort griff man in der Verzweiflung nach einer humoristischen Ausdeutung; hier war diese durch das Ende verschlossen; so schuf man eine strindbergsche Elektra. Nein, diese Elektra ist ohne Charakter, wie es sich gehört; ihre einzige Berechtigung zur Tragik ist ihre Lage. Das ganze Drama baut auf dem Gegensatz Armut-Reichtum, Ohnmacht-Macht auf. Selbst der Tod des Vaters tritt hinter dem Unrecht zurück, das in der miserablen Behandlung besteht, die Klytaimestra ihren Kindern erster Ehe angedeihen läßt. Die berühmte Aussprache zwischen Klytaimestra und Elektra entbehrt der in hilflosem Zorn sich entladenden moralischen Niederlage der Mutter, wie sie Sophokles zu gestalten wußte, sie beruht hauptsächlich auf dem Gegensatz der mächtigen Königin und der armseligen Bauernfrau. Neben Elektras Elend verschwindet das des Orestes; so tritt er von selber noch stärker als bei Sophokles in den Hintergrund; noch stärker als dort ist er bloß der Arm, der handelt, der tötet. Wäre er nicht in der Sage unausrottbar gewesen — und wäre nicht die Anagnorisis wünschenswert gewesen —, so hätte ihn der Dichter beinahe entbehren können, denn Elektra kämpft selber mit. An ihr ist der Tiefstand gezeigt, in ihr muß sich der Triumph vollenden, dem sie dann freilich so wenig standhält wie Orest. In diesem In den Mittelpunktschieben der Elektra liegt noch etwas vom künstlerischen Willen des jungen Euripides; um so schmerzlicher wird einem das Erlahmen intuitiver Kraft bewußt. August Wilhelm Schlegels vernichtendes Urteil über die Elektra war wohl am Platz, mögen wir auch die Schwäche des Dramas vielleicht in etwas anderem sehen als er.

Die Literatur über dieses Drama ist reich und interessant; der Vergleich mit Sophokles lockte. Doch betrachten alle Beurteiler die Frage vom rein weltanschaulichen Standpunkt aus, ob sie, wie einmal Wilamowitz (Hermes 18) und jetzt noch E. Bruhn (in der Einleitung seiner Ausgabe der sophokleischen Elektra), den Euripides zum Vorläufer des Sophokles oder zu seinem Nachfolger in der Stoffwahl machen, wie jetzt wieder die allgemeine Überzeugung lautet. Außer den beiden genannten ist interessant der Aufsatz von H. Steiger, Warum schrieb Euripides seine Elektra? (Philol. 56 [1897], S. 56). Es stehen viele gute Beobachtungen bei ihm; vor allem weist er auf die überaus zurückhaltende Behandlung der Klytaimestra hin, die sehr absticht von der Zeichnung der feindlichen Partei in andern Dramen. Offenbar hängt dies mit der Absicht der Schlußszene zusammen, die ihrer Wirkung verlustig ginge, falls Klytaimestra sich den allgemeinen Haß zugezogen hätte. Erwähnenswert ist noch der Aufsatz Parmentiers in den Mélanges Weil. Ein viel behandeltes Spezialproblem (vgl. Aug. Mau in den Commentationes Momms.; Radermacher, Rhein. Mus. 58 [1903], S. 546; E. Bruhn a. a. O.; Radermacher, Zeitschrift für österr. Gymn. 66 [1915], S. 1), die „Kritik" (?) des Euripides an der Darstellung des Aischylos in den Choëphoren, ist für mich völlig rätselhaft. Obgleich die Anspielungen des Euripides außer Frage stehen, scheint es mir unmöglich, die darin verfolgte Absicht zu erkennen.

XIV. ORESTES.

Kein Betrachter hat diesem Stück gegenüber eine natürliche Haltung gefunden. Wie verschieden immer seine Tendenz sein soll, ob sie sich gegen andere Dichter richte, ob sie religiösen und weltanschaulichen Charakter an sich trage — auf alle Fälle wollen es alle zu einem Tendenzdrama, zu einem Konfessionsdrama machen. Und doch läßt es sich mit den einfachsten Mitteln erklären; es ist eine Tragödie wie jede andere, nur dem Zerfall in Einzelszenen näher als andere, darin den eben besprochenen Dramen gleichend. Orestes und Elektra — welch dankbarere Helden konnte ein Dichter haben: ein Wahnsinniger und ein Mädchen. Die leibhaftige Schwäche, zum Unglück geboren. Wie eindrucksvoll müßte ein endlicher Sieg dieser Unglücklichen sein! Aber können sie die Helden eines Dramas sein, da sie doch Verbrecher sind, so fragen die Beurteiler und sind sich einig darüber, daß der Dichter von ihrer Schuld überzeugt sei. Und doch ist nichts unrichtiger als dies. Gewiß hat Orest ein Verbrechen begangen und weiß dies auch; aber er tat dies, um ein anderes, vielleicht größeres Ver-

brechen zu vermeiden; er tat es, weil Apollon es ihm gebot. Er zweifelt, ob er richtig gehandelt hat, er wird irre an Apollon; das ist gerade sein Unglück. Er ist, wie er von sich sagt, *ἀνόσιος μητέρα κτανών, ὅσιος δὲ ..... τιμωρῶν πατρί.* Und jetzt läßt ihn Apollon im Stich. Aber das ist alles nur Schein, nur tragische Ironie, wie im Ion. Apollon gibt einen tatsächlich nicht preis, das erweist sich am Schluß. Nur darum muß er als deus ex machina kommen, eigentlich bedarf das Drama ausnahmsweise gar keines solchen. Die Intrige ist so gut gefädelt, daß sie Erfolg haben muß: Menelaos steht unmittelbar vor der Kapitulation. Dies ist ganz anders als in der Helena oder in der taurischen Iphigenie, wo die Gottheit die Endgültigkeit eines ohne ihren Einfluß nur momentanen Sieges gewährleisten muß. Es muß Apollon selber gerechtfertigt werden und deutlich gemacht werden, daß er seine Schützlinge nicht preisgibt. Tatsächlich sind auch alle von ihrer Unschuld überzeugt außer Tyndareos, der Partei ist: Pylades, der Chor, ja sogar Menelaos und Helena. Aber noch bezeichnender ist, daß im Volke die braven und anständigen Leute für sie sind, die bösen Elemente gegen sie. Wenn die Abstimmung zu ihren Ungunsten ausfällt, so ist das eine Folge von Verhetzungen. Natürlich, sobald man nach dem Charakter der beiden fragt, so wird das Problem komplizierter, und tatsächlich gehen die Beurteiler auch meistens von einer Charakteranalyse aus. Aber die beiden haben eben gar keinen Charakter. Was sie und ihre Gegner reden, entspringt nicht aus ihrem Charakter, sondern aus der Situation. Beide brauchen diejenige Argumentation, die für ihre Sache spricht; gewiß sind die Argumente des Tyndareos rational durchschlagender als die Sophismen des Orest. Aber es handelt sich ja gar nicht um solche Überlegungen: Orest hat den Befehl von Apollon erhalten, seinen Vater zu rächen. Tyndareos soll unsympathisch wirken: ein so unabgeklärter, jähzorniger alter Herr darf so wenig sympathisch sein wie einstmals der alte Pheres. Wirklich sagt auch der Bote, der über sein Auftreten in der Volksversammlung berichtet, *διχόμυθα ἔλεξε*, und gibt dabei überhaupt eine sehr ungünstige Schilderung seines Charakters. Tyndareos hat einen Charakter, weil er zur Gegenpartei

gehört; einen ganz ausgesprochen schlechten hat aber der eigentliche Hauptfeind, Menelaos; einen unnötig schlechten sogar, wie Aristoteles feststellt. Das zeigt aber nur, daß Aristoteles gar kein Verständnis für das Wesen des tragischen Spieles mehr hatte; wollte doch die Tragödie nie etwas anderes, falls sie überhaupt charakterisierte, als Schlechtigkeit festlegen, und darin war sie grenzenlos, falls es möglich war. Ein Iason, ein Polymestor, ein Lykos und jetzt dieser Menelaos sind aneinander zu wagen. Wie steht's aber mit Helena? Dies ist ein besonders interessanter Punkt: alle Kommentatoren sind einig in ihrer Verurteilung und in der Zeichnung ihres Wesens in tiefstem Schwarz. Warum wird sie dann aber gerettet? Aus der Handlung des Stückes geht das nicht hervor; d. h. es ist auf alle Fälle nicht ganz leicht zu sagen, warum sie den mörderischen Händen des Orest entrissen wird. Kaum sind religiöse Motive oder Rücksichten auf die Sagentradition maßgebend — zu viel wagt in dieser Hinsicht der Dichter sonst in unserm Drama. Aber er wollte vielleicht dieses reine Verbrechen nicht auf seinen Helden laden; als letzte Verzweiflungstat vor dem eigenen Sterben, wie dies Vorgehen gegen Helena eigentlich geplant war, mochte es angehen; aber den siegreichen Orest mußte dieser Mord zu stark belasten, stärker als der Muttermord, denn jetzt stand kein Apollon dahinter. Auf alle Fälle unterbleibt diese Tat. Demzufolge gehört Helena nicht zu den Feinden und wird dementsprechend nirgends mit niedrigen Zügen ausgestattet. Sie ist verhaßt als Urheberin des troischen Krieges; aber ihr Auftreten kann zu keiner übeln Auslegung Anlaß geben trotz der Interpreten. Die einzige Szene, wo sie auf der Bühne erscheint, ist, so glaube ich, völlig harmlos. Ihr Versuch, Elektra mit einer Spende an das Grab der Klytaimestra zu schicken, scheint nur einem modernen Auge kopflos und ärgerlich; Elektra entrüstet sich auch weiter gar nicht darüber, sondern lehnt es einfach ab. Diese Szene hat wohl keine andere Aufgabe als die Entsendung der Hermione zu motivieren, die dann in der Intrige plötzlich so zentrale Bedeutung bekommt.

Damit ist das Drama wohl in unsere normale Betrachtungsweise eingeordnet. Unendlich fortgeschritten aber und

darin von allerhöchstem Interesse ist die in ihm herrschende Emanzipation der Teile. Die Geschichte der Schlafszenen ist bereits von Albrecht Dieterich geschrieben worden, in die die Verse 140ff. hineingehören; die Geschwisterliebe, die Freundestreue, der Wahnsinn, das Anzünden des eigenen Hauses (eigentlich unnötig und unlogisch!) sind Effekte, die längstens ausprobiert sind. Am interessantesten aber ist die Szene mit dem Phryger. Es mag vielleicht falsch sein, wenn der Philologe Aristophanes von Byzanz von einer κωμικωτέρα καταστροφή spricht, indem er auf einem falschen Begriff des Tragischen aufbaut, aber der Scholiast hat doch etwas recht, wenn er zu Vers 1369 erklärt, daß der Dichter von hier an sein eigenes Wesen verlasse und Dinge sage, die nicht zu ihm passen. Mag diese Szene auch nicht geradezu komisch sein, so paßt sie in ihrer ganzen Art in ein Satyrspiel. Nun sind, wie wir oft schon betonten, Satyrspiel und Tragödie im Grunde nahe verwandt, aber die „tragische" Steigerung im Satyrspiel ist nicht ganz ernsthaft, der Feind nicht so, daß man wirklich vor ihm Angst hätte. So ist es in unserer Szene. Der Zerfall ist also schon so weit gegangen, daß der Dichter, nur um des Effektes willen, vorgearbeitete Situationen aus einer fremden Welt in die Tragödie verpflanzt. Damit kann das Ende nicht mehr fern sein.

Von der Intrige ist nicht viel zu sagen. Sie ist rein äußerlich wie in der Helena, in der Iphigenie und in der Elektra. Aber unser Herz soll dabei sein und sich daran freuen; man soll alles eher tun als in den verbundenen Drei ein Banditentrio zu sehen, kämpfen sie doch aus letztem Unglück und letzter Verzweiflung heraus für eine gerechte Sache gegen eine Unmenge von Feinden. Gewiß, es ist eine Degradierung der Gerechtigkeit, wenn sie durch Berechnung siegen muß anstatt durch ein Wunder, anstatt durch das Eingreifen der Gottheit oder des Schicksals. Der Dichter versuchte das eine Zeitlang, durch ein paar Dramen hindurch; er konnte aber auch jetzt noch anders. Dies werden die andern Dramen zeigen, die wir von ihm noch zu besprechen haben.

Für das Interpretieren auf Grund einer tendenziösen Auffassung des Dramas ist besonders charakteristisch Hugo Steiger, Wie ent-

stand der Orestes des Euripides ?, Programm des Gymn. bei St. Anna in Augsburg 1897/98; nicht wesentlich verschieden sind aber Aufsätze von F. Levy, Eine Szene des euripideischen Orest (Sokrates 1923, S. 29), und von Wilamowitz (Hermes 59 [1924], S. 254). — Die Geschichte der Schlafszenen schrieb Alb. Dieterich (Rhein. Mus. 46 [1891], S. 25 = Kleine Schriften S. 48). — Sehr schön ist der Nachweis Radermachers der Abhängigkeit der Phrygerszene von Busirisdarstellungen (Rhein. Mus. 57 [1902], S. 278).

XV. PHOINISSEN.

Dies Drama scheint Ausdruck des vollendeten Zerfalls zu sein, oder vollendeter Kompilation. Kompilation, indem alle bisher ausgearbeiteten Episoden des Kampfes der Sieben gegen Theben in ein Stück zusammengedrängt werden, nebeneinander, was sich kaum vereinigen läßt, zum Beispiel Antigones Kampf um den Leichnam ihres Bruders und ihr Auszug mit dem verbannten Vater, Zerfall im Sinne unserer Anschauung, indem eine Großzahl erprobter spannungsweckender Szenen aneinander gereiht sind: eine Mauerschau, eine Streitszene, ein freiwilliger Opfertod, das Auftreten eines geblendeten, fast ausgelöschten Greises, Heldenhaftigkeit eines Mädchens. Sieht man sich die Sache so an, braucht es nicht mehr viele Worte; eine Steigerung, also die wesentlichste Eigenschaft einer Tragödie, würde fehlen, da die Spannung ja gar kein Ziel hat, das eine Entspannung ermöglichte. An Stelle der Steigerung stünde eine Reihe von einzelnen Effekten, groß genug ein jeder, um einen zu packen und in den Bann zu ziehen. Auf diesen Erregungen würde dann der große Eindruck beruhen, den das Drama im Altertum gemacht hat. Aber es spricht doch mancherlei gegen diese absolute Kapitulation vor dem Momentaneindruck; eine solche Betrachtung drängt sich nur durch den zweiten Teil des Dramas auf; der erste läßt etwas anderes erwarten. In ihm ist deutlich, daß der Dichter unsere Sympathien für jemanden gewinnen will, nämlich für Polyneikes. Seine Sache ist gerecht, sein Bruder wird voll und ganz ins Unrecht versetzt. Polyneikes ist der unglücklich Verbannte; mit dunkeln Farben wird das Elend der Vaterlandslosigkeit gezeichnet. Er ist ganz und gar die Zentralfigur, unglücklich, aber nicht charakterisiert. Per-

sönlich hat er nichts Anziehendes; er hat so gut wie sein Bruder am blinden Vater gefrevelt und darum so gut wie jener sich dessen Fluch zugezogen. Aber seine Lage zieht ihm unsere Sympathie zu. Weil er der Held ist, wird er unter rational sehr seltsamen Voraussetzungen in die feindliche Stadt verpflanzt; der Zuschauer muß ihn sehen; er ist Voraussetzung für das Drama, obgleich seine Partei nachher wegen seines Todes von andern übernommen werden muß; aber zuerst muß er und sein Unglück sichtbar da sein, wie ein Aias. Seine Partei muß nachher von Antigone übernommen werden, darum muß auch sie rechtzeitig vorgestellt werden: die Mauerschau hat also ihren guten Grund; besonders soll man aber auf die warmen Worte achten, die Antigone beim Anblick ihres Bruders Polyneikes sagt. Diesem Tatbestand entspricht auch die Schilderung der Gegenpartei; Eteokles ist ganz unsympathisch gemalt. Er ist der Böse par excellence: der Tyrann. Bis dahin verläuft alles ganz normal. Verwirrend scheint nun aber die weitere Entwicklung. Die Aufmerksamkeit wird ganz von Polyneikes und der ihm widerfahrenden Ungerechtigkeit abgelenkt und dem Kreon zugewiesen. Die erste Szene, die Organisation der Verteidigung, läßt sich zwar noch rational verstehen; ganz aus dem Rahmen scheint aber alles Folgende: Teiresias-Kreon und die Menoikeusepisode zu fallen. Freilich leuchtet einem die Notwendigkeit der Einführung Kreons doch insofern ein, als in diesem Spezialstoff nicht nur die sympathische Partei durch den Tod des ursprünglichen Hauptheldenen einer Ablösung bedarf, sondern auch die Gegenpartei; nicht nur Polyneikes, auch Eteokles fällt. So wie Antigone an Stelle des Polyneikes, so tritt Kreon an Stelle des Eteokles. Beide tragen die Attribute ihrer Rolle; der Ersatzmann der Hauptpartei das der Schwäche (und dann der erlittenen Ungerechtigkeit im Bestattungsverbot), der der Gegenpartei das eines schlechten Charakters. Jetzt verstehen wir plötzlich die Menoikeusepisode; dieses Drama im Drama wirft ein übles Licht auf Kreon, der feige und egoistisch das von ihm verlangte Opfer für das Vaterland ablehnt. Kreon ist die Hauptsache, Menoikeus' Haltung selber wird mit größter Kürze gezeichnet, seine Tat überhaupt nur nebenbei erwähnt.

Mit möglichster Beschleunigung kehrt der Dichter wieder zu seiner Hauptaktion zurück: Meldung vom drohenden Zweikampf der Brüder, Abgang der Iokaste und der Antigone aufs Kampffeld, Nachricht vom Tode der Brüder und vom Selbstmord der Iokaste. Antigone tritt mit den Leichen auf, Klage, Herausrufung des blinden Vaters und gemeinsamer Jammer. Also eine Steigerung des Unglücks zu unerhörter Höhe: jetzt stehen zwei völlig hilflose Wesen da, ein alter blinder Mann und ein junges Mädchen, verlassen von allen. Jetzt erfolgt eine nochmalige Steigerung, die wir erwartet haben, nicht nur weil Eteokles in seinen testamentarischen Verfügungen an Kreon dies angeordnet, sondern aus dynamischen Gründen, da wir von dem uns bereits suspekten Kreon etwas Schlimmes voraussehen; es folgt das Bestattungsverbot, der Kampf zwischen Kreon und Antigone. Und jetzt ist es uns klar, daß das Stück nicht so ausgehen kann, wie wir es jetzt lesen. Die letzte Szene muß überarbeitet sein, d. h. später eingefügt ist die Verbannung des Oidipus und seine Auswanderung mit Antigone mit dem Ziele des Todes auf dem Hippios Kolonos. Was schon vom Standpunkt einer vernünftigen Sagenkritik aus wahrscheinlich scheint, nämlich daß Sophokles die Geschichte von der Verklärung des Oidipus in Attika geschaffen habe — wogegen eben die Erwähnung dieses Sagenzuges in den dem zweiten Oidipus des Sophokles zeitlich vorausgehenden Phoinissen zeugen würde — das wird bestätigt durch die von uns vorgenommene Analyse der Phoinissen. Die Auflehnung der Antigone gegen Kreon kann nicht dermaßen im Sande verlaufen wie sie es jetzt tut, sie darf nicht konkurrenziert werden durch die Verbannung des Oidipus, die in den vorausgehenden Partien des Stückes nicht vorgesehen ist. Kreon beruft sich dafür auf eine Weisung des Teiresias, die nicht in unserem Drama steht und doch darin stehen müßte, weil Teiresias genau angibt, was nötig ist für die Gesundung des thebanischen Staates. Wie ein anderer in die aischyleischen Sieben gegen Theben die sophokleische Antigone aufnahm, so glaubte der Bearbeiter unseres Schlusses, er dürfe das Stück nicht auf die Bühne bringen (denn wahrscheinlicherweise wird diese Überarbeitung für eine Wiederholung ge-

schehen sein), ohne in dasselbe die Motive des so eindrucksvollen Altersstückes des Sophokles einzufügen. Ursprünglich kann hier aber nur die Auseinandersetzung zwischen Kreon und Antigone gestanden haben, die in irgendeiner Weise zu einem Sieg der Antigone führte, zu einem Sieg, der auch vielleicht nur im entschlossenen Willen des Widerstandes bestanden hat. Vielleicht ist das Ende der aischyleischen Sieben, wie wir es jetzt lesen, ein Abglanz des ursprünglichen Schlusses der Phoinissen. Vielleicht hat ein Teil des Chores oder der ganze Chor mit Antigone gegen den Vertreter des Staates Stellung genommen, und vielleicht hat aus diesem Grunde der stets ängstlich motivierende Euripides diesen sonst so unbegreiflichen Chor fremder Mädchen gewählt, weil er von Einheimischen diese Objektivität gegenüber ihrem König nicht verlangen zu können glaubte. Es ist unstatthaft, darüber Genaueres wissen zu wollen; die Hauptsache ist die Erkenntnis der Überarbeitung des Schlusses und damit die Erkenntnis, daß der Zerfall des Dramas zwar vorhanden ist, daß aber ein Abglanz der alten Bindungen auch hier noch sichtbar bleibt.

Der faszinierende Aufsatz von Wilamowitz (Sitzb. der Berliner Akademie 1903, S. 587) hat der Diskussion über das Schlußproblem ein schädliches Ende bereitet. In glänzender Weise führt er die Analyse durch, die absolute Notwendigkeit des Schlusses in der Richtung beweisend, daß das Auftreten des Oidipus und der Kampf zwischen Antigone und Kreon absolut nicht entbehrt werden können, versagt aber dann gegenüber der Frage nach der Verbannung des Oidipus. Daß nur Sophokles als freier Erfinder dieses Motivs in Frage kommen kann, habe ich schon oben bei der Behandlung des Oidipus auf Kolonos betont. Von großem Nutzen sind natürlich wie immer die Ausführungen Carl Roberts in seinem Oidipus.

XVI. IPHIGENIE IN AULIS.

Diesem Drama gegenüber können wir uns kurz fassen, zu schwankend ist der Boden, auf dem wir stehen. Nicht nur wissen wir, daß es aus dem Nachlaß des Dichters stammt und von seinem Sohn zur Aufführung gebracht wurde, sondern es sind auch unzweifelhafte Spuren späterer Überarbeitung zu erkennen, ganz abgesehen von den byzantinischen Versen, die jetzt den Schluß bilden. So können wir höchstens etwa folgendes feststellen. Der Stoff ist ein ge-

eignetes Tragödienthema; das schwache Mädchen kann freilich nicht siegen, da es sterben muß; soweit kann die Sage nicht geändert werden. Aber die Freiwilligkeit und Freudigkeit des Sterbens macht diesen Tod doch zu einem Sieg; dieser Sieg wird unterstützt durch den Ausgang, indem an des Mädchens Stelle eine Hirschkuh durch göttliche Fügung den tödlichen Streich des Opferers empfängt. Was aber an dem erhaltenen Drama auffällt, ist vor allem das Fehlen der bösen Gegenseite; sie droht zwar im Hintergrund, bleibt aber unsichtbar und unfaßbar. Sie müßte in erster Linie durch Odysseus repräsentiert sein, der auch im stoffgleichen Drama des Sophokles offenbar die Rolle des bösen Gegners zu übernehmen hatte (vgl. Frgm. 284). Fast möchte es einem scheinen, daß dieses Verschwinden des Nurbösen im ganzen Wesen einer stärker auf Charakteren aufgebauten Handlung begründet wäre, wie wir ja oben sahen, daß Aristoteles kein Organ für den Sinn dieser bösen Gegenpartei hatte. An Stelle dieses einwandfrei Feindlichen tritt der im Innern der uns nahestehenden Figuren sich abspielende Konflikt, der in ihnen klaffende Widerspruch. Dieser Widerspruch ist nicht etwa die Wandlung der Iphigenie zu ihrem heroischen Opferungsentschluß, denn das sind die alten Wandlungen nach dem Bedürfnis des dramatischen Augenblicks, und diese Wandlung bedeutet ja ihren Sieg, sie liegt also in den tragischen Voraussetzungen. Aber Menelaos' Sinnesänderung ist etwas ganz Neues. Menelaos sieht zuerst hassenswert aus, als wäre er der Feind; urplötzlich wandelt er sich, und es findet die interessante Umkehr der Positionen statt, daß Agamemnon selber jetzt den Standpunkt einnehmen muß, den er vorher an seinem Bruder bekämpft hat. Tatsächlich ist in diesen Szenen zwischen Agamemnon und Menelaos zum allererstenmal etwas von menandreischem Gestus vorhanden. Es ist eine völlig neue, eine untragische Welt. Jetzt gibt es kein Böses an und für sich mehr, dessen Besiegung reine Siegesfreude auslösen könnte; zum erstenmal taucht der Mensch mit seinem Widerspruch auf.

Sehr schön ist die Eigenart der aulischen Iphigenie von B. Snell in seinem Aischylos (S. 148) dargestellt, freilich eingebettet in eine ganz andere Entwicklungsreihe.

Die letzte Behandlung des Problems des unechten Schlusses siehe bei Zielinski, Tragodumenon libri tres (Krakau 1925) S. 277.

XVII. DIE BAKCHEN.

Dieses letzte, ebenfalls posthum aufgeführte Stück, hat die Interpreten des Dichters in nicht geringe Verlegenheit versetzt: es schien eine Gesinnungsänderung desselben zu verraten; aus dem Rationalisten war ein Gläubiger geworden. Die Meinungen gehen hin und her, ob dies wirklich der Fall sei und, wenn ja, wie dies wohl erklärt werden müsse. Diese Wandlung erscheint den Deutern um so verwirrender, als der Zeitraum zwischen diesem Drama und den religionsfeindlichen nur ein außerordentlich geringer ist. Schon daraus geht hervor, daß die Betrachtungsweise falsch sein muß. Wie immer müssen wir uns klar sein, daß wir nicht einem Selbstbekenntnis des Dichters gegenüber stehen, sondern der Gestaltung eines Mythus, und zwar eines, der schon von andern Dichtern gewählt worden war, gibt es doch von Aischylos einen Titel Pentheus. Außerdem ist das Sujet dem des aischyleischen Lykurgos verwandt. Der tragische Kern ist derselbe: schwach und verfolgt ist diesmal ein Gott; er siegt über die ihm widerstehenden Menschen, denen alle ihre Macht natürlich nichts nützt. Es ist ein besonderer Fall tragischer Steigerung; das Besondere daran ist, daß der schwache Held freiwillig schwach ist, er könnte auch anders sein. Das ist selten als ernster Stoff; in Satyrspielen mag so etwas öfter vorkommen. Für eine Tragödie eignet es sich nur, wenn es sich um eine Gottheit handelt, denen dies Spielen mit den Menschen eher ansteht als dem menschlichen Helden. Dadurch, daß die Gottheit Hauptfigur ist, fällt von selber die Blasphemie dahin, d. h. sie gerät höchstens in den Mund der widerwärtigen Gegner, und dort findet sie keinen Glauben beim Zuhörer. In den andern Dramen, wo entweder die Gottheit direkt Gegner ist wie im Ion, oder als Schicksalsmacht die Gerechtigkeit zu vernachlässigen scheint, da spricht die gute Partei in der Verzweiflung manchmal harte Worte über sie, und der Chor unterstützt sie darin — Worte, die dann als die persönliche Ansicht des Euripides, als seine Kritik am Mythus aufgefaßt werden

— zu Unrecht, denn der Schluß zeigt jeweils, daß die Gottheit trotz allem sich ihrer Pflicht bewußt war und der gerechten Sache gerade dann zum Siege verhalf, wenn sie vollständig verloren zu sein schien. Darum allein ist ein Unterschied in dem Verhalten der verschiedenen Dramen zu den Göttern vorhanden.

Die Hauptfigur des Dramas ist also Dionysos. Sein ist die Rache und der Sieg am Schluß. Als Vertreter der Gegenpartei fungiert lange Zeit allein Pentheus. In gewohnter Weise ist er als ein Verbrecher geschildert; dem Drama entsprechend ist sein Verbrechen Gottlosigkeit. Er lästert Dionysos ebensosehr wie er seine Anhängerinnen verkennt, indem er ihnen unzüchtige Handlungen andichtet. Seine Gemeinheit wird illustriert am Vergehen gegen die beiden würdigen Greise, Kadmos und Teiresias, die trotz ihres Alters in frommer Erkenntnis der Gottheit zum bakchischen Dienste sich bereit erklären. In roher Weise läßt Pentheus den Beobachtungsturm des Teiresias zerstören. Dadurch sollen wir völlig gegen ihn eingenommen sein; unser Widerwille soll gesteigert werden durch die Szene, wo sich Dionysos und Pentheus gegenübertreten; jedes einzelne Wort ist dazu geschaffen, den König ins Unrecht zu versetzen. Verblendet ist er den Zeichen und Wundern gegenüber, die um ihn herum geschehen. Er wagt es, den Gott binden und ins Gefängnis werfen zu lassen. Das ist der Gipfel der Demütigung der Hauptfigur, von nun an beginnt die Gegenaktion. Der Gott befreit sich unter allerlei Wundern; noch ist Pentheus nicht im mindesten irre an der Richtigkeit seines Standpunktes. Von einer langsamen Entwicklung seiner Bekehrung ist gar keine Rede. Es kommt der Bote, der das Tun der Mänaden beschreibt (übrigens nicht genug die Keuschheit ihres Verhaltens betonen kann) — Pentheus hat keine andere Antwort als den Befehl, sie durch Heeresmacht zu verfolgen. Noch versucht Dionysos eine friedliche Vermittlung, sie wird abgewiesen. Jetzt legt er plötzlich die Verblendung in das Herz des Pentheus in der Form der Sehnsucht, die rasenden Frauen mit eigenen Augen zu beobachten. Sein Wahnsinn geht soweit, daß er in Frauenkleidern erscheint und bereits vom bakchischen Taumel ergriffen ist; das ist seine Schande; sein Untergang durch die Hand seiner Mutter steht unmittel-

bar bevor. Aber mit diesem Siege ist es nicht getan. Plötzlich geht die Rache nicht nur gegen Pentheus, sondern auch gegen die Frauen, also auch seine Mutter, weil sie, wie tatsächlich von Anfang an gesagt war, was man über dem Handel gegen Pentheus vergaß, den Gott auch nicht anerkannt hatten. Ja, nicht nur das, nicht nur muß Agaue, ihres Wahnsinns ledig, erkennen, daß sie ihren eigenen Sohn zerrissen hat; in der großen Schlußabrechnung, die der Gott hält, wird auch Kadmos mit den andern bestraft; auch er muß die Heimat verlassen, und viele widrige Schicksale über sich ergehen lassen. Gewiß ist das erstaunlich, aber es scheint mir eine unmögliche Interpretation zu sein, darin gerade die Kritik des Dichters an seinem Stoff zu sehen. Vielmehr ist es die Rache einer beleidigten Gottheit; diese Rache kennt keine Grenzen. Sie trifft eine ganze Sippe und einen ganzen Staat, unbekümmert darum, daß auch Unschuldige mit dem Schuldigen zusammen leiden müssen. Nicht daß ich glaubte, Euripides selber teile solche alttestamentlichen Vorstellungen über die Götter; aber sie gehören zum Stoff: eine beleidigte Gottheit durfte, ja mußte eine Rache üben, die weit über alles menschliche Maß hinausgeht.

Die wissenschaftliche Literatur über die Bakchen beschäftigt sich sozusagen ausschließlich mit ihren religiösen Problemen und deren Stellung in der Weltanschauung des Euripides. Die Verlegenheit, in die der Beurteiler durch ihre von der gewöhnlichen Anschauung des Dichters so abweichende Mentalität versetzt wird, führt zu Auswegen, die jedem künstlerischen Verständnis ins Gesicht schlagen. Charakteristisch ist dafür die Einleitung von Wilamowitz zu seiner Übersetzung (1923). Gegen Wilamowitz' Auffassung des Schlusses wendet sich geschickt und verständnisvoll F. Wassermann, Die Bacchantinnen des Euripides. N. Jahrb. f. Wiss. u. Jugendb. 1929, S. 272. Psychologische Deutungen wie sie G. Méautis, Les „Bacchantes" d'Euripide, Acropole 1926, versucht, sind abzulehnen.

XVIII. DIE VERLORENEN DRAMEN.

Wiewohl wir viel mehr Fragmente von Euripides besitzen als von den beiden andern Tragikern und wiewohl wir viele seiner Dramen in den Grundzügen ihrer Fabel wieder herzustellen imstande sind, so sind für unsere Betrachtungsweise die Resultate bei ihm kaum günstiger als bei den andern: es fehlt uns jegliche Möglichkeit, die dynamische Entwicklung seiner Dramen kennen zu lernen. Es ist zur Not möglich festzustellen, was wir schon aus den erhaltenen Dramen wissen, daß noch mehr als bei den andern bei ihm die Tendenz

zum Abschluß mit Entspannung vorhanden ist; eine Katastrophe als Schluß haben sicher nur der Oidipus (vgl. Robert, Oidipus S. 305) und der Meleager (vgl. Wilamowitz, Griech. Heldensage I, S. 207); beide mögen dies ihren Vorbildern verdanken. Vielleicht auch der Protesilaos (vgl. M. Meyer, Hermes 20); aber hier ist es nicht sicher, ob nicht noch ein anderes Ende folgte. Bezeichnend für diese der Sage zugefügten, sie tragisch ermöglichenden Schlüsse ist der Phaëthon; deutlich greifbar ist zwar nur die Katastrophe, aber es ist sicher, daß ihr in irgendeiner Weise die Strafe an Merops oder etwas Ähnliches folgte (vgl. Wilamowitz, Hermes 18). Ähnlich steht es mit dem Palamedes, wo irgendwie nicht die Katastrophe das Ende bildet, sondern die erfüllte oder zum mindesten als sicher bevorstehende Rache durch die Nachricht des Oiax. Sonst sind aus allen Zeitstufen der euripideischen Produktion die Dramen mit dem erfolgreichen Ausgang der sympathischen Partei bezeugt. Überall ist eine böse Partei eingeführt, Medea in den Aigeus, der wortbrüchige Vater in die Andromeda (vgl. Wilamowitz, Heldensage II, S. 222; E. Müller, Philologus 66 [1907], S. 48). Die Verbreiterung der Spannungsweite, die wir an Euripides feststellten, die darin bestand, daß er das Unglück viel tiefer unten beginnen läßt (was ja dann zu den bekannten Widersprüchen zum traditionellen tragischen Stil führt), ist auch in seinen verlorenen Stücken sichtbar: die Schwäche findet auch in ihnen den extremsten Ausdruck. Alter (Oineus), Verwilderung (Thyestes), weibliche Hilflosigkeit, gefördert durch Schwangerschaft oder eben eingetretene Geburt (besonders Danaë [vgl. Ed. Rein, Comment. philol. in honorem Heikel, Helsingfors 1926, S. 106]; Zielinski, Tragodumena S. 205; Melanippe mit dem Beinamen *σοφή* vgl. Wilamowitz, Berlin. Sitzb. 1921, III).

Soweit ist dies alles nichts Besonderes; mit besonderem Interesse fahnden wir aber nach Dramen, die der Medea, dem Hippolytos nahe stehen und einer großen weiblichen Leidenschaft unsere Sympathie zuwenden wollen. Zu unserm Erstaunen sind es aber nur ganz wenige Stücke, in denen wir dies mit einiger Sicherheit voraussetzen können.

Nicht jegliche weibliche Leidenschaft gehört dazu; sobald die Frau Feindin ist, wie z. B. in der Stheneboia (vgl. Wilamowitz, Class. phil. III [1908], S. 225), wo doch offenbar Bellerophontes die gute Partei repräsentiert, liegt etwas ganz anderes vor. Wohl aber mag das stimmen für den Aiolos; die Geschwisterliebe soll darin als berechtigt erscheinen und unsere Sympathie finden, nicht durch die rationale Argumentation, sondern durch die tragische Spannungssteigerung (vgl. Welcker, Die griech. Tragödien II, S. 860; Wilamowitz, Griech. Heldensage I, S. 43 Anm.); ferner für die Kreter, wo die sündige Liebe der Pasiphaë im Mittelpunkt steht (vgl. für die zeitliche Fixierung Ahlers, Die Vertrautenrolle in der griech. Tragödie, gegen Wilamowitz, Klassikertexte V, 2); wohl auch für das früheste Drama, die Peliaden von 455, mit der grausamen Rache der Medea an den Peleustöchtern. Es sind alles Stücke der früheren Zeit. Euripides hat also etwas aufgegeben; er ist von diesem psychologischen Verfahren wieder weggegangen und hat es nie mehr aufgenommen.

7. KAPITEL.

DIE ÜBRIGEN TRAGIKER.

Weder von den Zeitgenossen der drei großen Tragiker, noch von ihren Nachfolgern läßt sich auch nur ein einziges Drama soweit rekonstruieren, daß es uns etwas sagen würde. Bei den letzteren ist dies besonders bedauerlich, denn es wäre für uns von höchstem Interesse, die letzten Experimente zum Lebendigerhalten des Tragischen kennen zu lernen. Wahrscheinlich würden wir einzelne Dichter und Stücke kennen lernen, die der Psychologie die Tore öffnen, wie es der Bearbeiter der aulischen Iphigenie tut; die Mehrzahl würde aber wohl das leere tragische Gehäuse geben, seine Nebenformen, aber nichts mehr vom tragischen Gehalte haben. Von solchen Dramen haben wir wenigstens ein Beispiel, freilich aus unbekannter Zeit und von einem unbekannten Verfasser. Es ist der Rhesos. Das ist eine Tragödie ohne das Tragische. Es hat alle tragischen Requisiten, aber keine Organisation derselben. Es fehlt nicht die Spannung, die eine einzelne Situation hervorrufen kann, aber es fehlt ihre organische Steigerung. So fehlt auch am Ende der Sieg, der uns von der Spannung befreit; ja es gibt überhaupt keine Partei und keine Person, an die wir unsere Sympathie knüpfen; es gibt ebensowenig eine Gegenpartei, die wir hassen, und deren Niederlage oder Untergang uns befriedigt. Es passiert viel Furchtbares, es wird intrigiert, es sind auch alle äußeren Dinge da: stimmungsvolle Chorlieder, der deus ex machina usw. Aber alles so, wie es die epische Erzählung in der Dolonie der Ilias bringt, oder dann das, was es braucht, um jene Erzählung darstellbar zu machen. Aber sie ist nicht umgearbeitet auf Spannungssteigerung, sondern erweitert oder abgeändert auf Sichtbarmachung hin. Das Fehlende ist dabei durch nichts anderes ersetzt; vor allem ist auch im Rhesos nicht die geringste Charakterisierung versucht. Rhesos und Hektor sind Helden und nichts weiter; man darf ja nicht etwa etwas Bramarbasierendes an ihnen finden; bei Rhesos bestätigt es Athena, daß die großen Worte, die er spricht, nicht übertrieben sind, sondern daß er eine wirkliche ungeheure Gefahr für die Argiver bedeutet.

An dem, was dem Rhesos fehlt, wird einem noch einmal eindrücklich, was eine Tragödie ist. Er ist überhaupt kein Kunstwerk mehr, da er jeglicher geheimen Organisation entbehrt. Es ist ein Schalten mit sinnlos gewordenen Elementen, sinnlos, weil sie nur im

Organismus eines Kunstwerkes einmal Sinn hatten, und aus dessen Bedürfnissen heraus entstanden waren.

Der Rhesos wird wohl dem 4. Jahrhundert angehören, wie Wilamowitz es vertritt (De Rhesi scholiis, Progr. Greifswald 1877; neuerdings Hermes 61 [1926], S. 284). Nach dem oben Gesagten erledigt sich die neuerdings wieder von Murray und andern Engländern aufgenommene Betrachtung des Rhesos als eines Jugendstücks des Euripides. Der *Σοφόκλειος χαρακτήρ* kann auch nur in Äußerlichem liegen. Wilamowitz' Versuch der Charakterisierung (Hermes 61, S. 288) ist mir unverständlich.

ANHANG.

DER KYKLOPS DES EURIPIDES.

Die Satyrspiele scheinen große Freiheiten gehabt zu haben; das zeigen uns die Ichneuten des Sophokles; freilich kennen wir sie nur zur Hälfte, und es ist wohl möglich, daß die zweite Hälfte stärker konventionellen Charakter tragen würde als die erhaltene erste. Aber das einzig uns völlig bekannte Satyrspiel, der Kyklops des Euripides, ist einer Tragödie so nahestehend, gleicht so sehr, abgesehen von seiner fortgeschrittenen Technik, jener postulierten Zwischenstufe zwischen Chorlied und Tragödie, daß er geradezu als Illustration dafür dienen kann, wie jene Hypothese gemeint ist. Wahrscheinlich, daß dies die normale Form des Satyrspieles war und blieb, möglich natürlich auch, daß dieses Drama aus der Spätzeit des Euripides stammt und in seiner Form ein Ausdruck der für sie bezeichnenden archaisierenden Tendenzen des Dichters wäre. Kern des Dramas ist die sich steigernde Gefahr eines im Verhältnis zu seinem Gegner schwachen Menschen, seine Rettung und sein Sieg über den überlegenen Feind, also genau das Thema einer Tragödie. Gewiß ist die Art des Gegners, des Kyklopen, und die Art der Gefahr (Gefressenwerden) so, daß die Fabel niemals den Stoff einer Tragödie bilden könnte (vgl. Kaibel, Hermes 30, S. 71). Die Anwesenheit des Satyrchores zwang von jeher die Dichter zu einer ganz bestimmten Sorte von Stoffen — nur ganz wenige hätten sich wohl für eine Tragödie und ein Satyrspiel geeignet. Darum tat ja eben auch einer der frühen Dichter (Aischylos?) jenen Verzweiflungsschritt, den Satyrchor für die ersten (drei) Stücke zu beseitigen und dort an seine Stelle einen Menschenchor zu setzen. Zugegeben also, daß die Art der Gefahr nicht für eine Tragödie paßt, so ist alles übrige, soweit nicht der Satyrchor und sein Führer

Silen hineinspielt, der Spannungsentwicklung einer Tragödie ganz nahestehend. Die Gefahr ist absolut real, zwei der Gefährten des Odysseus werden während des Dramas in der Höhle von Polyphem gefressen, die Schilderung, die Odysseus davon gibt, ist furchtbar, sie soll ängstigen. Es ist grundfalsch, darin Übertreibung zu sehen und Zeichen der Lügenhaftigkeit des Odysseus. Odysseus ist ganz wie ein tragischer Held. Er hat absolut keine lächerlichen Züge an sich. Er ist wirklich tapfer und unternehmend; er unterzieht sich einem wirklich gefährlichen Abenteuer, er steht zu seinen Freunden, obgleich er sie im Stiche lassen könnte; er braucht, wie sein Gebet zeigt, den Schutz des Himmels. Denn er ist, wie jede Tragödienhauptfigur, in seiner Schwäche auf diesen angewiesen. Wie alle Tragödienhelden ist Odysseus ohne Charakter, er ist in einer Situation, sein Gegner aber wird als Scheusal gekennzeichnet. Gewiß wäre diese Art von Scheusäligkeit in einer Tragödie nicht möglich, sie gehört zu den Beschränkungen des Satyrspiels; aber sie ist gefährlich und bringt die Hauptfigur in die schlimmste Lage. Diese Haupthandlung ist nun aber umsponnen und übersponnen durch das Walten und Schalten der Satyrn. Sie geben dem Ganzen die Farbe, sie nehmen jeder Gefahr die Spitze. Wesen und Eigentümlichkeit des Chores verändert und beeinflußt die an und für sich ernsthafte, ja tragische Haltung der Fabel.

ETHIK DES ALTERTUMS

VON

ERNST HOWALD

64 Seiten. Gr.-8°. 1927. M. 3.—

. . . Man spürt, wie der Stoff in der Hand eines Meisters geformt wird . . . *„Christentum und Wissenschaft."*

Die Darstellung, die die einzelnen Behauptungen durch zahlreiche Quellenangaben (griechisch und deutsch) belegt und die neuesten Forschungsergebnisse verwertet, zeugt von wissenschaftlicher Gründlichkeit und meisterhafter Beherrschung des Stoffes. *„Allg. dtsch. Lehrerzeitung."*

. . . Wir haben hier eine eigenartige und so viel neue Gesichtspunkte bietende Darstellung, daß kein Interessierter an ihr vorübergehen darf. *„Literarischer Handweiser."*

R. OLDENBOURG, MÜNCHEN UND BERLIN

Vom gleichen Verfasser sind weiterhin erschienen:

Die platonische Akademie und unsere moderne Universitas litterarum	Orell Füßli 1921
Die Briefe Platons	Orell Füßli 1923
Platons Leben	Orell Füßli 1923
Die Anfänge der europäischen Philosophie	C. H. Beck 1925
Der Kampf um Creuzers Symbolik	J. C. B. Mohr 1926
Mythos und Tragödie	J. C. B. Mohr 1928